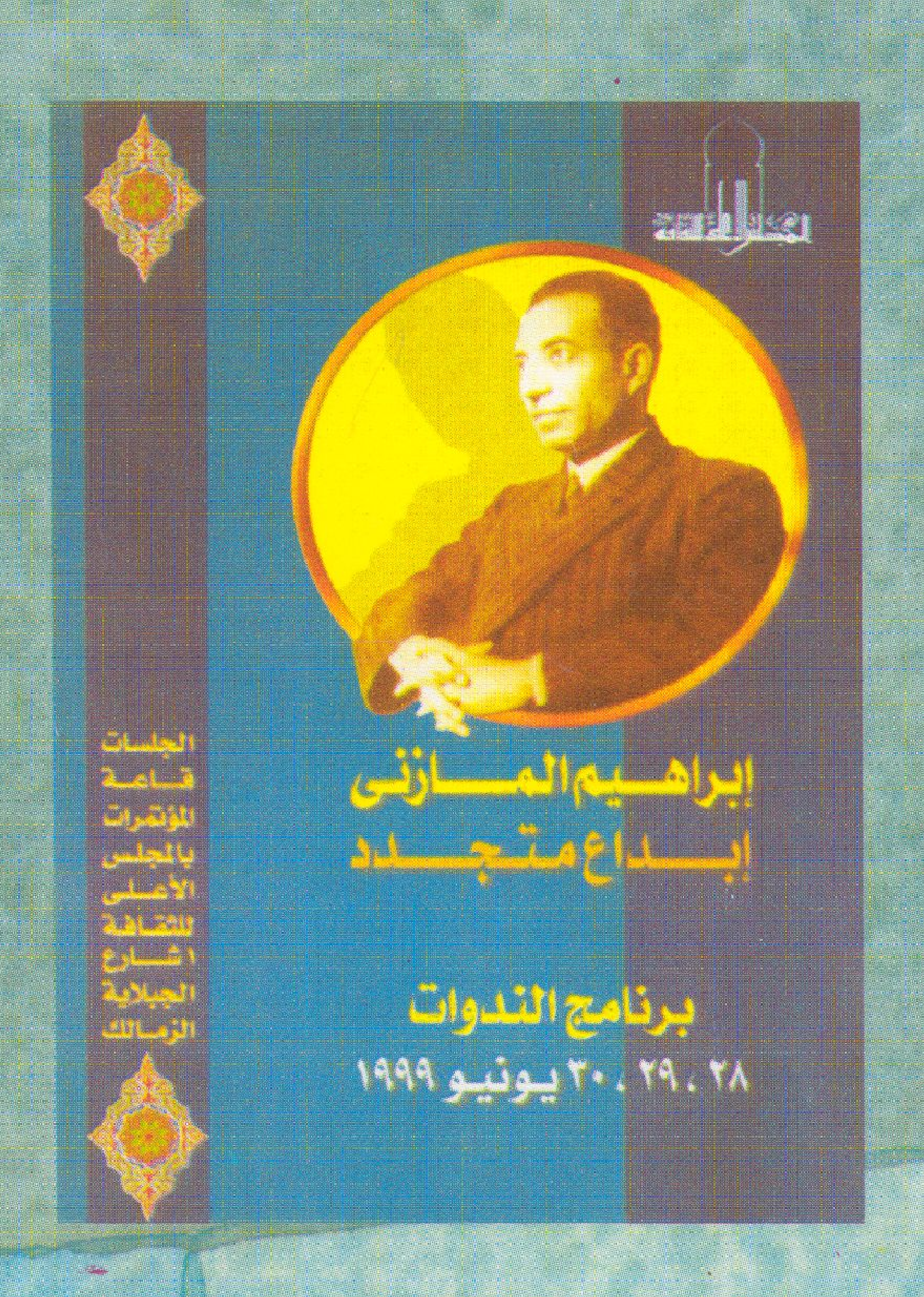
سلسلة أبحاث المؤتمرات/ ٥

المازني: إبداع متجدد





المجلس
الأعلى
للثقافة

سلسلة أبحاث المؤتمرات

إشراف

أ. د. جابر عصفور

أبحاث مؤتمر

المازني : إبداع متجدد

من ٢٨ - ٣٠ يونيو

١٩٩٩

سلسلة أبحاث المؤتمرات /٥





كلمات الافتتاح

كلمة الأستاذ الدكتور جابر عصفور

الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة

أساتذتى الأفاضل.. الزميلات والزملاء:

أسعد الله صباحكم جميعًا، ومرحبًا بكم جميعًا فى هذا الاحتفال، واسمحوا لى فى البداية أن أعبر عن سعادتى المثلثة فى هذا المقام؛ فأنا سعيد أولاً لسبب شخصى بهذا الاحتفال؛ وذلك لأن الاحتفال بالمازنى يذكرنى بما أنطوى عليه شخصيًّا من ذكريات جميلة ترتبط بأيام التلمذة فى قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة، فقد كانت أستاذتى المرحومة سهير القلماوى تدرس لنا الأدب الحديث، وتتوقف، فيما تتوقف، على حركات التجديد فى الأدب العربى، وبالطبع كان لابد لنا أن نقف على مدرسة الديوان، وأن نقرأ ما كتبه العقاد، وعبد الرحمن شكرى، وإبراهيم عبد القادر المازنى، ولكننا نحن الطلاب فى هذا الزمان، أو فى ذلك الزمان، كان كل واحد منا ينطوى على تحيزاته الخاصة. أنا شخصيًّا كنت أتحيز للمازنى، وأعجب كثيرًا بالقمة الشامخة للعقاد وبجهارة الصوت الفكرى، وأعجب أعجابًا واضحًا، بالطبع، بعبقرية عبد الرحمن شكرى الشاعرية، لكن المازنى كان يحتل، ولا يزال، مكانة خاصة فى نفسى؛ وذلك لما تميَّزت به كتابة المازنى من ثلاثة خصائص محددة، رأيت فيها شخصيًّا، ما يقربنى منه، وما يجعلنى أقرب إليه من صاحبيه من مدرسة الديوان. الخاصية الأولى: هى رهافة الحس المفرطة، التى يلمحها المرء فى كل ما كتبه المازنى، وبخاصة كتابات المازنى السردية والقصصية، فمن الذى قرأ إبراهيم الكاتب ولم يلمح رهافة الحس التى ينطوى عليها البطل. الخاصية الثانية: هى نزعة السخرية، المازنى لم يترك شيئًا إلا وسخر منه. ويبدو أن إعجابى بهذه السخرية، كان البداية لما أظل أؤمن به إلى اليوم من أن المبدع الحقيقى، والناقد الحقيقى، والمفكر الحقيقى هو الذى يضع الأشياء والأفكار والشخصيات موضع المساءلة، ابتداء من نفسه هو. وكنت أرى، ولازلت أرى اليوم، أن سخرية المازنى هذه هى محاولة جذرية؛ لإعادة النظر فى كل

شيء، ولاكتشاف صلابة الأشياء، ولاكتشاف الوجــه الحقيقـى فـى الأشـياء. الخاصيـة الثالثة التى كانت تعجبنى فى ذلك الزمان، وكنت أتصور أنها سـتتضاءل مـع الوقـت، فإذا بها تتزايد، هى الحدة فى النقد. المازنى يتميز عـن صاحبيـه بحدتـه فـى الكتابـة النقدية، هذه الحدة التى ظهرت عندما كتب عن شعر حافظ، هـذه الحـدة التـى عندمـا تمتزج بالسخرية تتحـول إلى كتابـة توجـع إلى درجـة لا يمكـن أن تنسـى. وكمـا قلـت لحضراتكم، كنت أتصور أن إعجابى بهذه الحدة فى النقد سيتضاءل مع الزمـن، لكنـها تتزايد مع الزمن للأسف، خصوصًا عندما نرى مـن يحـاول حولنـا مـن الصغـار أن يقلـد الكبار، ومن يحاول من الجُهَّال أن يرتدى ثياب العلمـاء، ومـن الـذى لا موقـع لـه مـن الإعراب وهو يحاول بالابتزاز والتنطـع أن يكـون لـه محـل مـن الإعـراب؛ لهـذا يظـل المازنى فى داخلى القريب الحبيب، بالقياس إلى بقية أفراد مدرسة الديوان، الذين أكـن لهم جميعًا القدر نفسه من الاحترام والتقديـر، ولكـن علـى مستوى العلاقـة الخاصـة، فللمازني مكانة خاصة فى نفسى؛ ولهذا فأنا سعيد سعادة خاصة؛ لأننـا نحتفـل اليـوم بصديقى القديم إبراهيم عبد القدر المازنى، مرهف الحـس، السـاخر، حـاد اللسـان فـى النقد، خصوصًا عندما يرى النفاق يرتدى أجنحة، والذين لا ضمـير لهـم يـتزيون بـزى ملاك جميل. وأنـا سـعيد سـعادة ثانيـة بلاحتفـال بالمـازنى؛ لأنـه أتـاح لنـا أن نلتقـى مجددًا، ونلتقى لأول مرة بمجموعة من المثقفين والدارسين على امتداد الوطـن العربـى، جاءوا إلينا ليشتركوا معنا فى الاحتفال بالمازنى، من حيـث هـو قيمـة عربيـة أصيلـة، وليس قيمة مصرية؛ لأننا نحتفى بالمازنى الكاتب العربـى، وليـس بالكـاتب المصـرى، بأى حال من الأحوال. فهو إبراهيم، وهو مازنى مـن مـازن، وهـو منسـوب إلى العـرب جميعًا. وقد سعدت اليوم، كـل السـعادة، عندمـا أخـبرنى ابنـه الصديـق الأسـتاذ عبـد الحميد إبراهيم المازنى بأن الأسرة تمتلك "رحلة إلى العراق"، كتبها المـازنى، وأنـها لم تنشـر إلى الآن، وسـوف ترونـها قريبًـا - بـإذن الله - مـن منشـورات المجلـس الأعلـى للثقافة؛ لأننى وعدتـه، قبل أن نأتى إلى هذا الاحتفـال، بـأن المجلـس الأعلـى للثقافـة سوف يصـدر للمـرة الأولى، الأعمـال الكاملـة للمـازنى، وقـد بدأنـا اليـوم بإعـادة طبـع الديوان، وهى إعادة طبـع لجأنـا إليـها حتـى نلحـق بالمناسـبة، ولكـن الديـوان بأكملـه

يستحق إعادة نظر؛ لأننى لاحظت، اليوم بسرعة، أن به أخطاء فى العروض، وأخطاء فى النحو واللغة، وأخطاء فى الطباعة، ونحن لسنا المسئولين عن هذه الخطاء؛ لأننا صورنا الطبعة القديمة التى أصدرها المجلس، والتى أشرف عليها المرحوم الأستاذ محمود عماد، لكن ليكن هذا هو ما ينسب إلى صفة حسوة الطائر التى يعقبها بالتأكيد، طباعة الأعمال الكاملة على أكمل وجه وأوضح صورة. فاسمحوا لى، باسم المازنى الكاتب العربى، أن أشكر زملاءنا الذين جاءوا إلينا من الأقطار العربية؛ ليشتركوا معنا فى الاحتفال بحضور هذا الكاتب العربى، الذى شاءت المصادفة أن يولد فى مصر، وأن يكتب منها، مدركا أنه يكتب منها لكل العرب جميعا.

وأنا سعيد لسبب ثالث؛ أن هذا هو المؤتمر الأول الذى يعقد فى هذا المبنى الجديد، فنحن فى هذا المبنى أعلنا بالأمس جوائز الدولة التقديرية، والتشجيعية، والتفوق، ومبارك للمرة الأولى. وقد افتتح المبنى منذ أيام قليلة، وها هو المؤتمر الأول للمازنى، يكون هو المؤتمر الأول بالفعل لهذا المجلس فى مبناه الجديد، ومرحلته الجديدة، ونرجو أن تكون هذه المرحلة بداية لوعى جديد بالعصر، وبالزمن القادم، وعندما أتحدث عن العصر وعن الزمن القادم، فأنا أتحدث فى واقع الأمر عن القيمة الأساسية التى تجعلنا نحتفل بالمازنى. بالقطع، نحن نحتفى به ضمن خطة إحياء وإنعاش وإنقاذ ذاكرة الكتابة المصرية العربية، ولكننا، فى الوقت نفسه، نحتفى به لأن المازنى، مثل القلائل الذين نحافظ على العهد فى الاحتفال بهم، المازنى هو معاصرنا، هو معاصر لنا ولم يتباعد بيننا وبينه الزمن، رغم أنه قد مضى نصف قرن على وفاته، لكن رغم نصف هذا القرن الذى مضى على وفاته، يظل المازنى بيننا؛ يظل بيننا من حيث هو الروائى الذى علمنا كيف تشعر الأنا المرهفة بالصدع الذى يؤرق البطل حين يرى أن الواقع الذى يعيش فيه لا يستجيب إليه، وأن المسافة بين مبدأ الواقع ومبدأ الرغبة قد تباعدت إلى الدرجة التى تتوتر بها شخصية البطل، فتستمد الرواية من هذا التوتر نسغها الخلاق، الذى يجعل منها رواية مؤثرة باقية. والمازنى معاصرنا؛ لأنه الشاعر الذى استبدل المتغير بالثابت، والتجدد بالجمود، وبحث دائما عن أفق جديد فى الكتابة. ومن هنا، من يسترجع شعره سيجد له محاولات شعرية

أكثر جرأة من محاولات التجديد الشعرية التى تركها صاحباه، والديوان بين أيديكم، فابحثوا فيه، خصوصًا عن القصيدة التى كتبها عن ابنه محمد وهو يسأل أين أمه، والقصيدة التى تبدأ بقوله: "خيَّم الهمُّ على صدر المشوق".

والمازنى معاصرنا؛ لأنه الناقد الأدبى الذى ينحاز إلى الجديد الأصيل، وينفذ بحدثه إلى ما يظل باقيًا. و ناقد الذى وقف دائمًا إلى جانب الأصيل. ولم يخف من أن يقول كلمة الحق حين تستدعى المواقف ذكر كلمة الحق. والمازنى معاصرنا؛ لأنه كاتب المقال الأدبى الذى يذكرنا بعفة اللسان، وسمو العقل، ونزاهة الكتابة، وشرف القلم، وعفة النفس عن التدنى صوب الصغائر التى لا تصيب إلا كاتبها.

ومن هنا ظل المازنى يحيى معنا، ونحيا معه بوصفه كاتبًا من أروع كتاب المقال فى أدبنا العربى الحديث. والمازنى معاصرنا؛ لأنه المثقف الذى يعرف من القديم وزن ما يعرف من الحديث، ويحسن من الكلام عن آداب العالم ما يحسنه من الكلام عن أدبه القومى. والمازنى معاصرنا؛ لأنه كان يدرك أن الفن لغة، وأن من يدخل فى دروب الفن لابد أن يتقن أسرار لغة الفن، وأن يتعلم كيفية العزف بمهارة على هذه اللغة، التى هى كل شىء عنده.

وعلى الرغم من أن المازنى ينتسب، فيما وصفه العقاد، إلى المدرسة الساكسونية، التى كان يشترك فيها مع العقاد، ومع عبد الرحمن شكرى، فى مواجهة المدرسة اللاتينية التى وضع فيها طه حسين نفسه ومحمد حسن هيكل ولطفى السيد وغيرهم من المثقفين بالثقافة الفرنسية؛ أقول رغم أن المازنى ينتسب إلى هذه المدرسة الساكسونية، إلا أنه يلتقى مع أبناء المدرسة الثانية فى النزعة الموسوعية، التى هى السمة الأولى من سمات مفكرى النهضة، أولئك الذين كان عليهم أن يضربوا بسهم فى كل مجال، وأن يمارسوا كل نشاط لإدراكهم أن مجتمعهم يحتاج، فى المرحلة التاريخية التى يعيشون فيها، إلى أن يفتحوا له أفق كل شىء واعد، وكل باب يقود إلى التقدم والمستقبل. لهذه الأسباب مجتمعة، الخاصة والعامة والموضوعية، أنا أشعر بالسعادة لأننا نحتفل بإبراهيم عبد القادر المازنى. وأقل القليل الذى يمكن أن يفعله المجلس الأعلى للثقافة هو أن يدعو العلماء والباحثين المهتمين بأدب المازنى وكتاباته، إلى أن يتكلموا عنه،

وإلى أن يكتبوا عنه، وإلى أن يعدوا ما ننشره في مجلد مستقل- بإذن الله- وأقل ما يمكن أن يفعله المجلس الأعلى للثقافة أيضًا أن يصدر الأعمال الكاملة للمازني. وأنا أمامكم أرجو من صديقي وأخي الدكتور صلاح فضل مقرر لجنة الدراسات الأدبية، أن تتولى لجنة الدراسات الأدبية هذا الأمر، وأنا أشهدكم عليه، وعلى لجنة الدراسات الأدبية؛ حتى لا يتكاسلوا في هذا الأمر.

وأنا أتضامن مع الأستاذ عبد الحميد المازني، وأضم صوتي إلى صوته، وأطالب لجنة الدراسات الأدبية بأن تعلن عن جائزة في نقد الشعر بوجه خاص، واسمحوا لي أن أنحاز إلى تخصصي، وتكون هذه الجائزة باسم إبراهيم عبد القادر المازني؛ لأن الذي كتب شعر حافظ، والذي كتب كتاب الشعر غاياته ووسائطه سنة ١٩١٥. والرجل الذي كتب مستفيدًا من كتابات "لسنج" حول الفنون، وكتب عن المقارنة بين الشعر والرسم عندما تعرض لأبيات ابن الرومي الشهيرة، لابد أن يكون ناقداً متميزاً في الشعر إلى أبعد حد. ونحن إلى اليوم لم نكشف بجلاء نقدي كافٍ عن مكانته النقدية الرفيعة في نقد الشعر بوجه خاص؛ ولذلك فأنا أطالب أن تعلن لجنة الدراسات الأدبية عن جائزة خاصة في نقد الشعر باسم إبراهيم عبد القادر المازني، وأتصور أن هذا هو أقل القليل الذي ينبغي أن نفعله لعلم عظيم؛ لأن الأعلام العظام هم الذين يبقون دائمًا في ذاكرة الأمة. أما غير هؤلاء الأعلام فيذهبون جفاء، وهذا يدفعنا إلى أن نتذكر أبيات واحد من الذين شغلوا منصب الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، وهو المرحوم عبد الرحمن الشرقاوي، ذلك الذي قال:

وفي شرفات هذا العصر قد وقف الرجال الزائفون

مهفهفين ملمعين

مثل البغايا حين يقطعن الطريق على وقار العابرين

لكنه زمن ويمضي وسيندمون.

والسلام عليكم ورحمة الله.

كلمة الباحثين المصريين

الأستاذ الدكتور عبد الحكيم حسان

لا تستطيع أمة إحياء ذكرى كل النابهين من أبنائها ممن تعمر كتب الأدب بذكرهم، ولو فعلت لألهاها الموت أن تحيا حياتها وتنصرف إلى تدبير شئونها، لذلك كان إحياء الذكرى بالضرورة قاصرا على تلك القلة المتازة من بين هؤلاء النابهين، تلك القلة التى استطاعت أن تخطط لمستقبل الحياة في مجتمعها، وأن تغير من الإمكانات المستقبلة في مختلف مجالاتها لمن يأتى بعدهم، وهؤلاء هم الذين تخلد آثارهم.

ولد المازنى فى السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر، تلك السنوات التى شهدت مولد عدد ممن وجهوا الحياة فى مصر والعالم العربى خلال القرن العشرين فكرا وأدبا، فنا وسياسة واقتصادا، ممن كثر على الأقلام ذكرهم باسم الرواد. وقد درج البعض منا على عد مولد هؤلاء الرواد فى السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر من المصادفات السعيدة التى لا تتكرر كثيرا فى حياة الأمم، لكن فى تطور التاريخ المصرى ما يؤكد هذه الظاهرة، فقد ولد هؤلاء الرواد بعد بضع سنين من انقضاء عهد إسماعيل، ذلك العصر الذى سماه الرافعى "عصر التجدد الاجتماعى"، ويقول: " ففيه أخذت الهيئة الاجتماعية المصرية تتطور إلى حالات جديدة، وتقتبس من أساليب المجتمع الأوروبى وعاداته. ومال الناس إلى محاكاة الأوروبيين فى الملبس والمأكل ووسائل أنماط الحياة، وكان انتشار التعليم من العوامل التى ساعدت على هذا التطور، فإن الطبقة المتعلمة بحكم دراستها علوم أوروبا ولغاتها سارت طليعة الطبقات الأخرى فى تقليد الإفرنج واقتباس عوائدهم وأساليبهم، فأخذ الناس فى كل ذلك مزيجا من النافع والضار".

لقد انتهى عصر إسماعيل كما نعلم بخلعه عن عرش مصر، ولم تلبث أصول المؤامرة الأوروبية ضد مصر أن تمت فى عهد توفيق بالاحتلال الإنجليزى سنة ١٨٨٢،

وقد شكل هذا الاحتلال صدمة عنيفة للوطنية المصرية كانت إيذانا ببدأ فترة ذات طابع خاص في تاريخها. فقد أشعل الاحتلال جذوة الوطنية في نفوس الجماهير التي خاضت المعركة ضد المحتل بمعزل في أغلب الأحيان عن حكوماتها، وكانت تعاليم جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده قد آتت أكُلها، فاتخذ الكفاح الوطني طابعا إيجابيا. كان مصطفى كامل من أبرز الأصوات المعبرة عنه في الداخل والخارج. وقد كان من أهم الآثار الثقافية للاحتلال البريطاني مزاحمة الثقافة الإنجليزية بقوة للثقافة الفرنسية التي ظلت الثقافة الأجنبية السائدة طوال القرن التاسع عشر، لا في مصر بل في العالم كله. وكانت مدرسة المعلمين العليا من المؤسسات الهامة للثقافة الإنجليزية. وفي هذه المدرسة تعلم قطبان من جماعة الديوان هما المازني وشكري، أما القطب الثالث في هذه الجماعة وهو العقاد، فقد تلقى ثقافته الإنجليزية خارج هذه المدرسة، لكنه لم يكن منقطع الصلة بها. فقد اشترك مع زميليه في تكوين تلك الجماعة التي كان لها اتجاه أدبي ونقدي مشترك. إذ كان ثلاثتهم يلتقون ويطلع كل واحد منهم زميليه على ما قرأ. فيتناولونه جميعا بالنقاش والجدل حتى يقفوا جميعا على كنهه ويفقهوه. وبالرغم من أن هذا المذهب كان قد تقوضت أركانه منذ منتصف القرن التاسع عشر، فإن أقطاب هذه الجماعة قد اتجهوا في استلهامهم للأدب الأوروبي إلى فترة سيادة هذا المذهب. لأنهم وجدوا في المذهب الرومانتيكي ما يتفق مع كثير من اتجاهات الفترة التي عاشوا فيها من التعلق بالحرية واحترام الشخصية الفردية والإعلاء من شأن العواطف الإنسانية والثورة على القديم، والنظر إلى الأدب على أنه تعبير صادق لا مجرد محاكاة. ولذلك كانت تسمية هذه الفترة "بالوجدانية" تسمية موفقة وأدق تعبيرا في وصفها عن تسميتها بالرومانسية كما يحلو للبعض أحيانا أن يسميها.

لقد اندفع أبناء هذه الفترة ينشدون الحرية والأصالة والتجديد في كل مجالات الحياة. وقد ظهرت آثار ذلك في الأدب والنقد تحررا وبحثا عن الجديد ومحاولة – من قبل جماعة الديوان بالذات – هدم القديم السائد في شيء من الحدة والعنف، وتكوين اتجاه في الشعر غير مسبوق. ولا يعني الحديث عن طبيعة الفترة التي عاش فيها المازني وما ساد فيها من ظروف وأحداث، وبخاصة تلك الفترة التي انتهت بقيام ثورة

١٩١٩ وإعلان الدستور، لا يعنى ذلك الإنسياق مع فكر القرن التاسع عشر الذى كان يقول على لسان بعض نقاده أن الأدب يخضع للعوامل التى تؤثر فيه كالزمان والمكان وروح العصر، فمثل هذه العوامل العامة لا تقوى بنفسها على تفسير أدب كاتب بعينه، ولو كانت كذلك لأخرجت للناس نمطا متطابقا من الأدباء كما تفعل الهندسة الوراثية فى هذه الأيام. فشخصية الأديب عامل لا يقل أهمية فى تشكيل أدبه عن تلك العوامل العامة، والأدب هو نتيجة التفاعل بين تلك العوامل وشخصية الأديب، ولا يمكن أن يعزى الأدب إلى أى الطرفين دون الآخر. لقد اشترك الأقطاب الثلاثة فى جماعة الديوان فى ظروف مشابهة للعيش بل ومشتركة أحيانا، وتقاربت قراءاتهم وتقاربت الأفكار والآراء إلى حد بعيد، وتشابهت نتيجة لذلك مسيرتهم الشعرية العامة، ومع ذلك غلبت على كل منهم شخصيته، فاستسلم شكرى لليأس ولزم الصمت فى أخريات الفترة، ومضى العقاد فى اعتداده بنفسه، وأبى التراجع عن قول الشعر، لكن شعره تغير تغييرا واضحا دون شك بعد استقرار الحياة الثقافية فى مصر، أما المازنى فقد أمسك عن قول الشعر، واتجه إلى النثر فى هذه الفترة بعد أن أخرج ديوانيه من سنة ١٩١٣ إلى سنة ١٩١٧. فهذه استجابات مختلفة تتناسب مع شخصية كل واحد من هؤلاء الثلاثة لظرف واحد هو عدم استطاعتهم الخروج عن ظل هرمى الشعر آنذاك شوقى وحافظ . ويبين هذا مدى سطحية النظرة المتسرعة إلى المازنى على أنه أحد أقطاب جماعة الديوان لا أكثر، كان أقطاب الديوان يهدفون إلى إحداث تغير فى مسيرة الشعر لم يحدث مثله من قبل كما يقول العقاد، ورأوا أن ذلك يتحقق بوسيلتين: إحداهما الخروج على الناس بشعر جديد فى أغراضه وأهدافه وطرق تعبيره، يكشف للناس ما تورط فيه شعراء الجيل الذى سبقهم من تقليد وانغلاق وسطحية ودوران فى المحيط الذى دار فيه الشعر فى عصور انحطاطه كما كانوا يرون. والوسيلة الثانية حركة نقدية تهدف إلى تعرية شعر ذلك الجيل، وتبين الجثث التى قام عليها الشعر الجديد . ومرة أخرى تتميز شخصية المازنى عن زميليه الذين شاركاه هذه المهمه، فقد انفرد المازنى فى مجال النقد بشيئين: أولهما أنه بالإضافة إلى مشاركته زميليه فى بناء الأساس النقدى لاتجاههما الجديد بما كتبوا من مقالات ومقدمات للدواوين الشعرية، أخرج

كتابا لخص فيه بوضوح وقوة الأسس النظرية لحركة التجديد في الشعر، وهو كتاب الشعر غاياته ووسائطه الذى ظهر فى سنة ١٩١٥. ولئن كانت النظرية النقدية التى لخص المازنى أسسها في هذا الكتيب مستوحاه من النظرية الرومانتيكية في الشعر، فإن آراء المازنى ونظراته الخاصة جاءت واضحة كل الوضوح. والشيء الثانى الذى امتاز به نقد المازنى هو حدته وعنفه على الأقل في هذه الفترة الأولى من النصف الأول من القرن العشرين، ولئن كانت الحدة والعنف صفتين من صفات النقد بصفة عامة في هذه الفترة. فلقد كان في نقد المازنى قدر زائد من العنف، ظهر في نقده شعر حافظ . ولقد تمنى المازنى فيما بعد لو أن النسيان طوى ما كتبه عن شعر حافظ . وبقدر أكبر من العنف نقد المازنى رفيقه شكرى وسماه صنم الألاعيب، وصوره في هذا النقد الذى أثبته في الديوان مريضا وعصبيا بل ومجنونا. ولم يعرف عن المازنى أنه ندم عن نقده لشكرى كما ندم على نقده لحافظ، وربما يرجع ذلك إلى أن هناك مشكلات شخصية بين المازنى وشكرى لم يكن هناك ما يماثلها بين المازنى وحافظ .

وبالرغم من أن العنف في النقد كان سمة من سمات فترة كما مر، فإن ذلك لا ينهض وحده بوصفه لعمق ناقد بعينه، لإن هذه الظاهرة لم تعهد عند كل النقاد. وقد حاول المازنى تعليل عنفه باشتغاله بالتدريس، قال: " فإن المدرس من طول تحريه أن ينزل إلى العقول التى يلقنها، قد يهوى هو نفسه إلى هذا المستوى بعد أعوام إذا قصر في الاطلاع أو كسل عنه. ومن أجل هذا أقسمت ألا أقرأ من الكتب إلا أقواها وأمكنها، ومن هنا تشددى في النقد تلك الأيام، لكن الاشتغال بالتدريس ليس من شأنه أن يدفع بصاحبه إلى العنف في النقد، فقد اشتغل أحمد أمين بالتدريس، ولم يتسم نقده بالحده حتى حين كان يرد على خصومه مثل الدكتور زكى مبارك. ولم يشتغل الرافعى بالتدريس، وقد اتسم نقده بالشطط في بعض الكتب. إن الحدة في النقد ترجع فيما ترجع إلى صفات شخصية عند الناقد، ومن أبرز هذه الصفات الإفراط في الحساسية إزاء بعض الموضوعات العامة في المجتمع أو بعض العيوب الخلقية لدى الناقد، وهو ما يصدق على المازنى كما يصدق على الرافعى. فقد كان المازنى ضعيف البنية منذ طفولته، وانصرف المازنى عن الشعر وتحول من التدريس إلى الصحافة، وبدأ فترة من الاستقرار

في مصر على أثر إعلان الدستور وبداية اتجاه واقعي بعد ظهور الطبقة المتوسطة، شبيه بذلك الاتجاه الذى ظهر في أوروبا فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر، والذى كان سببا من أسباب ظهور الرواية، وجعل المازنى يتجه إلى النثر من مقال إلى رواية إلى أقصوصة .. إلخ. وقد شكى فى مقدمة كتابه صندوق الدنيا مما يلاقى من عناء لكثرة ما يكتب من مقالات، فقال أنا أكتب في الأسبوع مقالين، فجملة ذلك فى العام تبلغ المائة، وكل مائة مقال تملىء خمسة كتب كهذا، وسيكون لى بعد عشر أعوام إذا ظللت هكذا ثلاثون كتابا غير ما أخرجت غير ذلك، أى أن كتبى أنا وحدى تملىء مكتبة صغيرة يجد فيها القراء ما يشتهون ولا يعدمون منها متعة أو سلوى، وصاحبها لم يستفد إلا العناق.

وقد لازم المازنى طموحه فى تلك الفترة التى بدأت بعد خمود الثورة، فتطلع لأن يصبح رائد الرواية العربية. بالرغم من أن رواية زينب كانت قد ظهرت قبل عدد من السنين، لكن المازنى رغم سماعه عنها لم يكن قد قرأها، لأنه لم يكن أخبر أنها كتبت باللغة العامية. وقد جاءت رواية إبراهيم الكاتب – كما روى نعمان عاشور – التى ظهرت في هذه الفترة تعبيرا عن تلك المرحلة الوادعة، ويقول أيضا نلمس فيها التضارب بين المحافظة والتجدد والتحرر، حيث نرى مثاليات الطبقة الوسطى والتى بدأت تثبت قواعدها وتجهد فى أن تخلق لنفسها قيما جديدة. ولا جدال فى أن قصة المازنى كسب فنى فى تراث القصة المصرية، نعم ليست فيها حرارة عودة الروح وانتفاضتها، ولكن فيها عمق الوعى بحياة الطبقة الجديدة والدأب على اكتشاف قيم وأخلاقيات تناسبها. هكذا نرى المازنى الذى ظل شاعرا وجدانيا إلى نهاية العقد الثانى من القرن العشرين، يجنح إلى شىء من الواقعية بمعناها العام لا بمعناها المذهبى استجابة لظروف مجتمعه، ووفاء بالخصائص الفنية للجنس الأدبى الذى يكتبه وهو الرواية، ويتحول عن التعبير من العواطف الشخصية إلى تحليل الأوضاع الاجتماعية. وهو فى كل رواياته وقصصه القصيرة دقيق الوصف، عميق التحليل لخطرات النفس ونوازعها، واضح التصوير لما يعرض لوصفه من الأشياء. وللمازنى أسلوب سلس متدفق تقرأه وكأنك تستمع إلى كاتبه. وهو – كما يقول عنه بشر فارس – من أحسن الكتاب

نسجا، وأعلاهم أداء بل لا أعرف كاتبا حديثا انقاد البيان له مثلما انقاد للمازني. قريحة سمحة وخطو فسيح ومنطوق حلو، كلها تذكرك هنا وهناك بالبلغاء الأقدمين من أمثال ابن المقفع والجاحظ . ومن محاسن هذا الأسلوب ما يتطرد فيه من ألفاظ فصيحة لا غنى عنها لاستيفاء التعبير في القصص، وإن عدها الجهال تفاصحا في هذه الأيام.

وتجرى الإشارة هنا إلى أن المازني رغم تمسكه بالفصحي وإيثاره أرقى أساليبها، كان يعمد أحيانا لاستخدام بعض المفردات والعبارات العامية أو الدراجة، إذ كانت في رأيه أقدر على التعبير عما في نفس الكاتب، وأوفى بغرضه مما نعرف اليوم من اللغة الفصحى، وكأنما يرى أن ذلك ضرورة ينبغي أن يترك الحكم فيها لتقدير الكاتب. إن من يتحدث عن المازني أو يكتب عن أدبه لا يستطيع أن يغفل جانب السخرية عنده، فالسخرية من أبرز جوانب شخصية المازني ومن أهم خصائص أدبه، والسخرية عند المازني ليست مجرد فكاهة كما يحلو للبعض أن ينظر إليها، فالسخرية عند المازني فلسفة وموقف من الحياة، وإن كانت الفكاهه سمة من سمات هذه الفلسفة. لقد أحس المازني بضعف بنيته منذ طفولته كما قلت، وقد أثر هذا الإحساس في نفسه تأثيرا عميقا، فهو يحكي عن نفسه ورفاقه في اللعب قائلا: وكنت أنا بفضل الله أحمقهم جميعا وأشرسهم خلقا وأسرعهم إلى الشجار، وكنت إذا ضاربني أحد لا أبالي أين تقع يدى ولا أتقى أن أصيب عينه أو أنفه أو أسنانه. وقد أتناول الحفنة من التراب أعفر به ووجهه وأرده كالأعمى، ثم أنهال عليه لطما ولكما وركلا. فقد كنت واسع الحيلة كما ترى. فعوضني ذلك عن ضعفي، وقد لازمته هذه الحدة فيما بعد عندما اشتغل بالنقد كما رأينا من قبل، لكن هذا الإحساس بالضعف وما لزم صاحبه من تحفز وصل إلى درجة عدوانية، انقلب منذ بداية فترة الاستقرار وظهور الاتجاه الواقعي إلى تأمل هادئ وإيمان بحدثية الحياة وبطلانها، تجلى في اختياره عناوين كتبه: خيوط العنكبوت وحصاد الهشيم وقبض الريح وصندوق الدنيا إلى آخره.

ولا أظن أن كاتبا عربيا في العصر الحديث يمكن أن يقارن بالمازني في هذا الاتجاه الذى يرتفع إلى مستوى عالمي بين الكتاب. ذلكم هو المازني الشاعر،هو الروائي القاص كاتب المقال الفليسوف الساخر المترجم الذى مزج بحكمة واقتدار بين معرفته

العميقة بالتراث واطلاعه الواسع على الثقافة الأوروبية، وأخرج للناس شرابا مختلف ألوانه فيه شفاء للناس.

إن المازني من تلك القلة الممتازة من النابهين الذين تستعصي أسماؤهم على النسيان بما خططو للحياة لمن بعدهم وأقاموا على هذه السبل من المعالم. رحمهم الله في عالم الخالدين ورفع ذكرهم في عالم القلم وما يسطرون.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

كلمة الباحثين العرب
الأستاذ الدكتور على عباس علوان

أيها الحفل الكريم، أيها الأخوة الأشقاء، فى الخطوات الأخيرة من نهاية هذا القرن نجتمع لنحتفل برائد من رواد التجديد فى حياة الأمة العربية خلال هذا القرن الذى شهد متغيرات خطيرة ومفاصل تاريخية شكلت قسمات الوجه الحضارى والإبداع للوطن العربى برمته. وإذا كان صراع الحضارات وتفاعلها وتأثرها وتأثيرها يدفعنا إلى تلمس الطريق وحساب الخطوات، وسط تيارات التغير وهجمة العولمة والعولمة الجديدة؛ فإنه من دواعى الانتماء لهذه الأمة وفكرها وإبداعها أن نعيد اكتشاف منجزاتها وأصوات مفكريها ومبدعيها انطلاقا نحو استكمال مستلزمات الشخصية والقفز على الجوهر المتوهج من إبداعها وتأثير مفاصلها الكبرى. ولقد كانت مصر العروبة دائما وستظل وجه الأمة المشرق المتقدم، ورائدا فى العطاء والأخذ والتفاعل مع الحضارات الأخرى، رائدا لا يكذب أهله ولا يحيد عن الطريق اللاحق إلا ليرجع إليه، وقد استكمل العدة بالتجارب والأمة من الجديد. ولقد شهدت السنوات الأخيرة ما بين الحربين، أو السنوات ما بين الحربين، حركة تجديد وبعث لحياة الأمة وفكرها وتاريخها وحضارتها فى رؤية جديدة خلاقة تركت القديم التالف المتأكل، وأبقت على أجمل ما ترك لنا الأسلاف فى الفن والأدب والحضارة.

وكانت مدرسة الديوان هى الصوت الذى ارتفع فى عشرينيات هذا القرن يدعو إلى حياة جديدة وأدب جديد وطريقة تفكير جديدة، وكان المازنى واحدا من الفرسان الثلاثة الذين حملوا راية هذه الدعوة وعمل على تطبيق أفكارهم وآرائهم فى النصوص الإبداعية وكتاباتهم وحركاتهم بين شرائح مجتمعهم، كان شاعرا غير مألوف، ومترجما مثيرا، وكاتب مقال ساخر قلما نجد نظيره، وروائيا وقاصا له بصماته الخاصة، وصحفيا مشاكسا مثيرا للإشكال فى كثير مما كتب وتأمل.

إنهم الفرسان الثلاثة والمازني واسطة العقد، قد أقلقوا الوعي السائد في ذاك الوقت. وكسروا المألوف، وخرجوا عن تقاليد الفن والأدب والتفكير المحافظ، وتلك حسناتهم الكبرى وإنجازهم الذى لا يفنى. وها نحن نعيد اكتشافهم واحدا واحدا، ونقف عند عتبة المازني المبدع المتجدد لنقرأه قراءة مغايرة ونلتقطه من زوايا متعددة في نشاطاته الكثيرة المختلفة. ونحن إذ نعيد اكتشاف المازني إنما نكتشف أنفسنا ونفحص قدراتنا وننتقي من الطريق الطويل اللؤلؤ الأصيل الذى لم يستطع غبار الزمن تغطية أصالته وتوهجه وسرمديته.

مرة أخرى نحن على أبواب الألفية الثالثة، ومرة أخرى تتقدم مصر بثقلها الحضاري وعراقة نابغيها لتكون الرائد الذى يخلص لأهله فلا يكذب ولا يحيد، ومعه كل المثقفين العرب على الطريق من أجل أن يأخذ هذا الإنسان مكانه تحت الشمس مرة أخرى وأن يحقق إنسانيته. وليساهم في بناء الحضارة كما بناها أسلافه فأحسنوا البناء. ونحن. أعني جيلنا المعاصر. إذ نعيد النظر في المازني وإبداعه عن طريق مصر ونشاط مثقفيها المرموق. ليس من باب الوفاء وحده، أو من باب الترحم على الماضين. ولكن لأننا في أمس الحاجة إلى شجاعة هؤلاء الفرسان المقتحمين الذين اقتحموا القديم وثاروا على التخلف والجمود والتحجر والظلامية. فقد قالوا كلماتهم وذهبوا غير مبالين أو وجلين أو مترددين. وعلينا. على جيلنا هو الآخر أن يقول كلمته غير هياب ولا وجل. من أجل بناء المستقبل. ومن أجل حضارة الأمة وشرفها وحريتها ومكانها الذى هو أمانة الأجيال المقبلة.

رحمة الله على المازني الرائد والمبدع والإنسان.. والسلام عليكم.

كلمة الأستاذ عبد الحميد المازنى
نجل الكاتب الكبير

باسم أسرة المرحوم عبد القادر المازنى، أتوجه بالشكر للمجلس الأعلى للثقافة، وأصحاب فكرة هذه الندوة ومنظميها وحاضريها والمتحدثين فيها. والمازنى فى الحقيقة - كما أرى - يحتاج إلى ندوة وندوات، ودراسة ودراسات. وفى ظنى أنه لم يلق حظه بعد من الدراسة والاهتمام، بالشكل الذى يفيه حقه، ويفى إنتاجه وقدره.

قد قرأنا كثيرا عن المازنى كقصاص وشاعر، لكننى لم أقرأ كثيرا عن المازنى كمترجم، وقد كان من أقدر وأسرع من قاموا بالترجمة إلى اللغة العربية فى الأدب والشعر، حتى إنه قام بترجمة رباعيات الخيام مثلا، ونشرها كدراسة مقارنة بين ترجمته من الإنجليزية، وترجمة رامى عن الفارسية فى كتابه "حصاد الهشيم".

أنا لم أقرأ كثيرا عن المازنى لغويا ومجمعيا، فقد كانت له دراساته القيمة والوافية فى اللغة وفقهها وعلومها، وكان بارعا فى تأصيل الألفاظ العامية، وردها إلى أصولها الفصحى، واستخدامه لها بالشكل الصحيح. وله دراسات فى هذا المجال فى مجمع اللغة العربية.

ولم يجد المازنى- فى رأيى- بعد وفاته من يدرس مفرداته اللغوية دراسة كافية، فقد كانت تعبر عن نضجه اللغوى البالغ، وضخامة قاموسه الخاص، وفصاحته البالغة على سهولة التعبير عنده. وأعتقد أن المازنى لم يجد من يقرأه قراءة عميقة ينظر فيها إلى فلسفته، وإلى نظرته الفعلية إلى الحياة. ولأن المازنى لم يجد من يترجم له سيرته الذاتية الوافية، فمعظم الترجمات توقفت عند بدء خوضه مجال الأدب والصحافة، ولم يكمل الكثيرون سيرته حتى وفاته، رغم أن فيها الكثير مما ينبغى أن يدرس.

والمازني– في رأيي أيضا – لم يجد من يجمع تراثه كاملا، وهو كبير ومتنوع في السياسة والقومية والأدب والفلسفة والشعر والقصة والنقد، وتراث المازني تناثر، إلى الآن، في صحف عصره ومجلاته ودورياته، ولم يحظ بما يستحقه من البحث والدراسة. وإني أنتهز هذه الفرصة لأقول إن المازني علم مصرى وعربى، وجزء مهم من تاريخنا الأدبي والحضارى، والاهتمام بتراثه جزء من تأصيل تراثنا كله. وإذا كان لى أن أقترح، فإننى باسم أسرة عبد القادر المازنى، أقترح على المجلس الأعلى للثقافة، وعلى الباحثين والدارسين، أن يعملوا على جمع تراث المازني جمعا دقيقا، مع تحقيقه وإعادة طبعه ونشره؛ حتى يمكن إعادة قراءة المازني بشكل عملي وموضوعي ونقدى سليم، ودراسته لغويا ومترجما وفيلسوفا وسياسيا، وإنشاء جائزة سنوية خاصة للأدب تحمل اسم المازني تخليدا لذكراه، كما أقترح الاحتفال السنوى بذكرى المازنى، الذى ترك الكثير في نفوس من قرأوا له وعرفوا فضله. ولا أعرف من يستطيع أن يحقق هذه المقترحات، اللهم المجلس الأعلى للثقافة بحكم مسئوليته ودوره الثقافى الأساسى. وإنى أثق فى أننى سأسمع معكم في هذه الندوة ما يفيدنى، وما يضيف جديدا إلى ما قيل من قبل عن المازنى. ولا أملك إلا أن أقدم الشكر إلى من نظموا هذه الندوة، وأشكر لكم حسن استماعكم.

بحوث المؤتمر

الحديث عن الذات فى أدب المازنى

إيمان السعيد جلال

يعد الأديب المصرى الكبير إبراهيم عبدالقادر المازنى (١٨٨٩-١٩٤٩) واحداً من أكثر الأدباء العرب المعاصرين حديثاً عن الذات.

وإذا كانت ذات المبدع - أى مبدع - مادة أساسية يشكلها ويطرحها للمتلقى حسبما يتفق مع رؤيته والفن الذى يقدمه، فإن المازنى يمتاز، فوق ذلك، بأنه يطرح ذاته للقراء بشكل صريح ومباشر، فى معظم الأحيان، وربما طرحها من خلال عمل فنى يعالج فيه ملامح هذه الذات ومقوماتها، ويخلعها على بعض شخصياته.

والمازنى - فيما كتبه عنه الدكتور محمد مندور - "لم يترك صغيرة ولا كبيرة من أحداث حياته أو أسباب نعيمه أو شقائه إلا تحدث عنها فى مؤلفاته: إما حديثا مباشرا، أو حديثا متنكرا فى أثواب الخيال والقصص، وبذلك مكننا من أن نتتبع فلسفة حياته وتطورها تتبعا دقيقا، فأغنانا المازنى عن الحدس والاستنتاج بإفصاحه عن وقع كل شىء على نفسه" (١).

لقد أعطى المازنى للقراء ببساطة عصارة حياته وخلاصة تجاربه وخبراته، وصورة دقيقة لمزاجه ومشاعره وخلجات نفسه، فيخرج القارئ بعد مطالعة مؤلفاته بتاريخ حياة كامل يجعل المازنى متفردًا بين معاصريه من أدباء العربية، من حيث انعكاس حياته فى أدبه، ليس هذا فحسب، فإن الكاتب يطرح للقارئ صورة لذاته من خلال مجتمعه، إذ يصور له كيف نشأ، وأين، وواقع الحياة فى عصره، ويعرض عليه صورة لأبناء جيله وتوجهاتهم وعلاقاته بهم، فلا يفاجئ المازنى قارئه بذات لا يعرفها، أو ذات تكونت ملامحها فى ظروف مجهولة، إن القارئ يعرف كل شىء عن هذه الذات التى لم يترك له صاحبها محاولة اكتشافها، أو تصور ما يمكن أن ينتج عنها من تفاعلات مع الحياة يكون لها انعكاسها فى إنتاجه الأدبى.

وإذا كان حديث المازنى عن ذاته مادة بارزة فى انتاجه الأدبى كلـه، فإنـه أوفـر فى إنتاجه النثرى، سواء أكان مقالاً أم روايـة أم حديثـا إذاعيـا.. وهـو لا يعـد القـارئ غريبا عنـه، بـل هـو صديـق حميـم يكاشـفه بتجـارب حياتـه، ومـا تعـرض لـه مـن مواقف، مبالغا فى السخرية والدعابة، مازجا حديثه بعاطفة حادة، وسخط خفيف مـع البراعة فى التصوير.

والقارئ من جانبه يتفاعل مع ما طرحـه عليـه الكـاتب، ويرتبط بحيـاة كاتبـه وشخصيته، بل إنـه لا يمـل هـذا الحديـث الـذى ربمـا تكـرر مضمونـه، وإن اختلفت معالجة الكاتب له.

ولكن كيف استطاع المازنى أن يتخذ من حياته الخاصـة المعين الأول لأدبـه دون أن يمله القراء أو ينصرفوا عنه، فيفقد أدبه قيمته؟ سؤال طرحه الدكتور محمـد منـدور وأرجع السبب إلى أن المازنى قد اهتدى إلى ضرورة الملاءمة بين صـورة أدبـه ومضمونـه، فعندما تغيرت نظرته للحياة، وطريقة إحساسـه بـها وحكمـه عليـها، تغـيرت صـورة إنتاجه من الشعر إلى النثر، وأنه كان مهتما فى صدر حياته بقـول الشعر، ثـم تحـول عنـه إلى النـثر عندمـا اسـتوت فلسـفته فـى الحيـاة حتـى إنـه اعتـبر نفسـه مـازنيين مستقلين![٢].

وقد يرجع السبب فى عدم إملال القارئ من حديث المازنى عن ذاته إلى أنـه صـاغ هذا الحديث فى إطار من السخرية والدعابـة والمعابثـة والمبالغـة فـى تصويـر العيـوب، وتجسيمها بشكل كاريكاتيرى كان ولوعاً به، ومن ناحيـة أخـرى فـإن الإنسـان مفطـور على الميل إلى الاستماع إلى الأقاصيص والحكايات والتجارب الخاصة، ثم إن هناك علاقة حميمة بين المازنى وقارئه تجعل الكاتب واثقا من تجاوب القارئ معه.

وإذا كان حديث المازنى عن ذاته قد تواتر فى معظم إنتاجه الأدبـى، فـإن كثـيراً من إنتاجه - بخاصة المقالات - خلا تماماً من هذا الحديث، ومن ذلك مقالاته فى النقـد الأدبى فى كتابيه " حصاد الهشيم " و " قبض الريح "، وفى غيرهما، وإن كـانت ذاتـه تفرض نفسها على موضوع المقال من خلال آرائه والأفكار التى يطرحها، وأدواته الفنية

واللغوية، وتقنيات الفن الذى يقدمه، فإنه يكتفى بهذا القدر من ذاته فى النص ولا يقحمها في مثل هذه المقالات التى يحتمل موضوعها حديثاً عن ذات كاتبها.

إننا عندما نراجع حديث المازنى عن ذاته في معظم إنتاجه الذى تيسرت لنا مطالعته، نخرج بجملة تساؤلات تشكل الإجابة عنها هيكل هذه الدراسة، أولها يتعلق بمضمون حديث المازنى عن ذاته، وثانيها يتعلق بالإطار الذى صاغ فيه هذا الحديث والأدوات الفنية التى استعان بها، وثالثها يدور حول أسباب طرح هذا الحديث عن الذات.

أولاً: ماذا طرح المازنى فى حديثه عن ذاته؟

إذا حاولنا أن نصنف هذا المحتوى فإننا نجد المازنى قد تحدث عن مواصفاته الشكلية الخارجية وعيوبه الخلقية، كما تحدث عن ميزات وعيوب أخلاقية، بالإضافة إلى ملامح نفسية وعقلية، كما طرح بإفاضة تجاربه وخبراته التى أجملها غير مرة فيما يشبه الحكمة التى خرج بها من تجاربه المتنوعة.

أما مواصفاته الشكلية وعيوبه الخلقية فقد قدمها لقارئه في صورة كاريكاتيرية تعتمد على المبالغة فى تجسيد هذه العيوب، لتجعل منه شخصاً دميماً، قصيراً، نحيفاً، أعرج،.. تلك هى الصورة التي طرحها، والتى يمكن أن تغنى تماماً عن أيه صورة فوتوغرافية. يقول: "أنا - مثلاً - أعرف ما ألفته من ذات نفسى، أى أعرفنى قصيراً قميئاً معروقاً ضاوياً مهيض الساق مسلوب المنة".[٣]

وقد تحدث كثيراً عن ضآلة حجمه، فوصف نفسه بأنه ضامر ضاو، فيقول مخاطباً قارئه: " إني كما تعلم - أو كما لا تعلم - ضامر ضاو، ظاهر الضآلة، بادى الضعف وأوجز تعريف بنفسي يحضرنى الآن هو أنى أمرؤ فارغ الثياب.. وأحسب أن هذا تعريف شامل محيط جامع مانع ..".[٤]

بل يبالغ فى وصف قصره فإذا هو قزم، يقول: "ولكن ماذا بالله يدعوها إلى الرغبة فى قزم دميم الخلقة مثلى".[٥]

وكان المازنى دائم التنبه إلى من يتفوقون عليه حجما، ويبالغ فى وصف أحجامهم، فهم عنده عمالقه أو مردة! فاللص اللعين الذى هاجمه في مدفن والده "كان

شيئا مرعباً. فقد كان طويلا عريضاً، ولو أن طينته قد خلطت بطينتي لأمكن أن يخلق منا رجلان رائعان، فكيف وهو قد استأثر بالطين كله يوم خلق"(٦).

أما اللص الذى أقتحم على إبراهيم الكاتب منزله وهاجمه بمسدسه فكان "أشبه بالعمالقة منه بمن رأى إبراهيم من الناس .. وابتسم العملاق" (٧).

أما ذلك المجنون الذى عرض للمازنى فجر يوم وهو عائد إلى داره، وأصابه منه رعب شديد دفعه إلى أن يختفى فى أحد القبور. فقد كانت ضخامته - مقارنة بالمازنى - سببا فى ذلك الفزع..يقول: " .وليتصور القارئ رجلا عريضا كالحائط ضخما كالفيل الصغير. قد لف وجهه فى لحية كثة طويلة لم يشذبها مقص منذ سنوات.."وعندما حاول المازنى أن يفر منه كان الأمر سهلا.. لم؟ لأنه لم يكن فى وسعه أن يدركنى، لأنى خفيف سريع، ولى من الفزع مستحث لا يفتر، وهو ثقيل بطئ.."(٨)

وهو بالإضافة إلى هذا الحجم الضئيل مصاب بالعرج، فقد أصيب فى حادث خلف له أثرا فى ساقيه، فكانت إحداهما أقصر من الأخرى. ولم يذكر المازنى هذا الأمر كثيرا. وإن كان قد تحدث عنه فى ذلك المقال الذى روى فيه حادثة هجوم أحد اللصوص على مدفن والده. وتصور المازنى - وكان وحيداً - أن اللص ينوى سرقة حذائه الجديد فقال له يستعطفه: "اسمع يا صاحبى، لست أبخل عليك بالحذاءين فإنى كريم، ولكنهما لا يصلحان لأحد سواى. انظر إليهما، ألا ترى أحدهما عالى الكعب والثانى قصيره؟ ذلك لأن ساقى متفاوتتا الطول. والسبب فى ذلك شرحه يطول، فلنتجاوز عنه إذا سمحت. فإذا أخذتهما لم تستطع أن تلبسهما، ولا أن تبيعهما. أرأيت؟ من الواضح جداً أنهما لاخير فيهما لك ولا لغيرك".(٩)

وقد ذكر المازنى العرج مرة أخرى فى مقدمة "إبراهيم الكاتب" مفرقا بينه وبين إبراهيم بطل الرواية. فقال: "فليس بيننا..تشابه سوى أن كلينا قصير قمئ، وأنا أزيد عليه أنى أصبت بالعرج. فليته كان هو المصاب. وأنا الناجى المعافى"(١٠)

لقد خلع المازنى هذه الصفات الخلقية المتواضعة على إبراهيم الكاتب بطل روايته الذى لايخالف المازنى كثيراً..إن لم يكن هو المازنى بالتمام والكمال، ولذلك فإن حديثه عن إبراهيم فى الرواية هو حديث عن ذاته، وقد خلع عليه صفات القوة والتمرد

في شخصيته، لكن مواصفاته الشكلية تتعارض مع تلك القوة، يقول: "ومن سخر الأقدار أن هذه الطبيعة القوية المتمردة إلى حد كبير تكون في جسم ضئيل هزيل لا يحتمل شيئاً، فقد كان صاحبنا قصيرًا ضامر الجسم، دقيق العظام، واهي التركيب، وليس فيه شيء ينم عن هذه القوة التي انطوى عليها إلا وجهه، أو بعبارة أدق جبهته الواسعة العريضة المتألقة، وعيناه الواسعتان الحادتان، وهامته المستطيلة القوية، وأنفة الكبير الأقنى، وشفته المقوسة الغليظة بعض الغلظ، على أن قوته تنحصر على الأكثر في جبهته وعينيه، ولم يكن يخفى هذا السر فكان يبلغ بنظرة يسددها ما لا يبلغه الرجل الضخم بالعصى في يده". [11]

أما الجانب الأخلاقي الذى يتعلق بسلوكه الشخصي وأسلوبه في مواجهة مواقف الحياة فقد تحدث عنه المازني كثيراً، وفي مواضع متفرقة من إنتاجه الأدبي، على أنه من الغريب أنه لا ينسب الميزات الأخلاقية لنفسه بشكل مباشر عندما يتحدث عنها، ولكنه يخلعها على بطل روايتيه: إبراهيم الكاتب، وإبراهيم الثاني، فأولهما: مرن سريع التكيف مع الحياة، "وكان من ذلك الطراز الذى نستطيع أن نقول إن الله وهبه كل شيء إلا القدرة على الانتفاع بالحياة والتوفيق في الدنيا، وإن يكن أشبه بالنساء في المرونة وسرعة التكيف". [12]

وإبراهيم الكاتب" رضي الطباع، دمث الأخلاق، سريع الفئ إلى الرضى"[13]، وهو بالإضافة إلى ذلك" قد خلق..عطوفاً أليفا سريع الإحساس بالجمال، ليس أقوى في نفسه من عواطف الأدب والحب"[14]، وهو قوى الإرادة لا ينساق وراء أغراضه" وكان امرءاً لا ينفك يغالب نفسه حتى يقهرها، أو تقهره قبل أن يستسلم لعاطفة أو فكرة". [15]

كذلك الحال في إبراهيم الثاني، فقد "كان امرءا في أصل طباعه الجد الصارم، وإن كان قد عود نفسه، ابتغاء الراحة أن يأخذ الأمور من مآخذها السهلة القريبة، وأن ينظر إلى الحياة من ناحيتها المشرقة الوضاءة، من غير أن تغيب عنه نواحيها الحالكة الكالحة واكتسب بالأناة مع الأيام الإنصاف حتى من نفسه، وصارت له قدرة نادرة على وضع نفسه في موضع غيره وتصور ما يصدرون عنه من بواعث". [16]

أما ما يمكن أن يأخذه عليه القارئ من أخلاق أو سلوك أو عادات فإنه ينسبه لنفسه صراحة، في المعتاد، فهو لا يتردد في أن يحدث قارئه عن غروره، أو كسله، أو تردده، أو تشاؤمه، أو ثرثرته أو ..أو.

فهو يحدث قارئه عن غروره الذى صارح به صديقاً أراد أن يرسمه لأنه توسم في رأسه مادة صالحة لصورة لها قيمتها الفنية، فقال لصديقه: "..إن عندى من الغرورما هو فوق الكفاية ولم يكن ينقصنى أن أعلم من فنان مثلك أن رأسى جدير بالتصوير".[١٧]

كذلك كان بطله "إبراهيم الكاتب" على شاكلته، فهو كما وصفه: "كان إبراهيم رجلاً ينقصه التواضع، وإن كان لا ينقصه الكبر أن يكون به كبر".[١٨] وهو "عظيم الاعتداد بنفسه، شديد الاعتماد عليها، ولكن من غير أن يشوب ذلك الكبرياء والتقحم على الناس".[١٩]

لكن الغرور تخف حدته مع الأيام .. إنه اعتراف متأخر، حيث يقول: "وأعرفنى مغروراً، ولكن غرورى يقل مع الأيام، كلما أفدت علماً من كتاب أو تجربة، لأن المعرفة كلما زادت زاد معها الشعور بمبلغ الجهل".[٢٠]

وهو كسول يؤثر الراحة. ويؤجل عمله إلى آخر لحظة، إذ يقول: "..إنى أومن بأن الكسل طبيعي، وأنه هو الأصل في الإنسان، لأنه راحة، ومن ذا الذى يؤثر التعب على الراحة إذا كان له الخيار، وقاعدتى فى حياتى هى أن أخالف ما علمنى أساتذتى فى المدرسة، وكانوا يحثوننى عليه من عدم إرجاء الأمر إلى الغد، فأنا أرجئ إلى الغد كل ما يسعنى إرجاؤه، ولا أصنع فى يومى إلا ما لا أرى لى حيلة فيه أو وسيلة للهرب منه".[٢١]

وهو كثير التشاؤم والتطير، وقد ألحق هذا الانحراف المزاجى فى معظم الأحوال بإبراهيم بطل روايته " إبراهيم الثانى" فيجعله: " يتطير من لا شيء ومن كل شيء ولم تكن طيرة إبراهيم عن ضعف فى العقل أو نقص فى صحة الإدارك، بل كانت بعض ما أورثته النوراستينيا وتلف الأعصاب، وكان يعرف أن طيرته خرف، وكان لهذا يكتمها".[٢٢]

كان "إبراهيم الثانى" يتطير من الألوان القاتمة، بخاصة الأسود، ومن أى وجه يراه صباحا غير وجه زوجته، من رقم١٣ بخاصة فى التواريخ، ومن الصراخ والعويل وبخاصة الجنازات، ومن الثعابين والحشرات والهوام، وكان يحب أن يرى الهلال.(٢٣)، وكان يتشاءم إذا رأى وجهه صباحا فى المرآة، بخاصة إذا وقع هذا يوم١٣، فيقول: "لا عجب فإنه اليوم المنحوس من كل شهر، وأول نحوسه أن احتاج إلى النظر إلى وجهى فى المرآة".(٢٤)

على لأنه لا ينسب لنفسه هذا التشاؤم صراحة إلا فى أحوال نادرة، وعلى عجل، فيذكر ذلك البيت الذى سكن فيه وتشاءم منه، فقد "كان بيتاً صغيراً أرضياً ذا ثلاث غرف، لجأت إليه من بيت مشئوم توالت على فيه الفواجع حتى كاد عقلى يطير، ودخلته وأنا مدخر مائة جنيه ذهباً، وخرجت منه مديناً لسقاء أعمى بأربعة عشر جنيها ورقا."(٢٥)

وهو فوق هذا وذاك شخص متردد لا يحسم أمراً، وهو يصرح بهذا حين يقول: "أنا مثلاً، أعرف ما ألفته من ذات نفسى، أى أعرفنى كثير التردد وبطئ الحسم والحزم، طويل المراجعة لنفسى، قليل الرضى عنها أو عما يكون منها."(٢٦) ويفصل الأمر أكثر فى موضع آخر عندما يقول: " فقد صار كل شئ يحيرنى، وما من أمر إلا أرانى يبدو لى فيه رأيان أو مذهبان لطول ما عودت نفسى أن أنظر إلى "الجانب الآخر". فلو أنى كنت قاضيا لظلت أحكامى تدور فى نفسى، ولايجرى بها لسانى أو يخطها قلمى، وليس هذا من التردد، فإن من كان ضيق الصدر متنبه الأعصاب مثلى قلما يتردد، وما أكثر ما يؤثر الحزم والبت، وإن كان فى شك من الصواب كبير، ولكنما هذا من حب الموازنة والرغبة فى إنصاف كل جانب من جوانب الرأى."(٢٧)

لقد حاول بعد اعترافه بالتردد أن يؤؤله تأويلا إيجابيا يجعله يبدو فى صورة التأمل وإمعان النظر. لكن هذا التأويل لن يمحو تصريحه بهذا التردد، وصعوبة – وربما استحالة – اتخاذ قرار.

ثم يحدثنا عن ثرثرته، فلا يطيل، وإن كان تصريحه بهذه الثرثرة يقدم لنا بعض التفسير لحديثه المطول عن ذاته، يقول: "فإن من نقائصى أنى طويل الصمت، وإن

كنت في العادة ثرثاراً عظيماً، وأحسبني أهرب بالصمت من الناس، وبالثرثرة من نفسي."[٢٨]، إنه إذا ليس صموتاً على الإطلاق، وليس ثرثاراً فى كل حين، وإن كان أميل إلى الثرثرة، فهو يصمت ليدع الناس يتحدثون فيهرب بذلك منهم، ويثرثر إذا أراد أن يهرب من نفسه!

ولا يستنكف المازنى فى حديثه عن ذاته من أن يعرض على قارئه ما هو أكبر من تلك العادات السيئة والسلوك غير المقبول.. إنه يعرض مثالب أخلاقية وأموراً يحرص الناس عادة على كتمانها، مما يدخل به أحياناً فى أدب الاعترافات.

ففى معرض حديثه عن ذكريات الطفولة والصبا يتحدث عن حمقه وشراسته مع رفقائه في الألعاب الصبيانية، فيقول: " كنت أنا بفضل الله أحمقهم جميعاً وأشرسهم خلقاً وأسرعهم إلى الشجار، وكنت إذا ضاربنى أحد لا أبالى أين وقعت يدى ولا أتقى أن أصيب عينه أو أنفه أو أسنانه، وقد أتناول الحفنة من التراب وأعفر بها وجهه وأرده كالأعمى، ثم أنهال عليه لطماً ولكماً وركلاً، فقد كنت واسع الحيلة، كما ترى، فعوضني ذلك من ضعفي، وصارت لى بفضله منزلة بين هؤلاء الصبيان."[٢٩]

لقد كان هذا التجبر وهذه الشراسة تعويضاً عن ضعفه وضآلة حجمه اللذين يغريان الصبيان بالاعتداء عليه، لكن هذه الشراسة تتجاوز أحياناً الحدود المعقولة فلا تكون مجرد "شقاوة" صبيان بل تقترب من درجة الجريمة، فقد تحدث المازنى عن رفيقه الصغير الذى كاد المازنى لفرط شراسته أن يفتك به، ثم لم يشعر بالذنب أو الرثاء لذلك المسكين! يقول: "اتفق يوماً أن كنت عائداً من الكتاب، فلما اقتربت من البيت ألفيت اثنين من الصبيان جيراني يشتجران، فوقفت أنظر، ثم ذهبت أستحثهما كما يفعل غيرى من الغلمان المحيطين بهما، وأصيح بهما كما يصيحون " الديك يتف في وش الفرخة"، حتى حميت الوقدة وصارت المعركة حارة، وأعدى غيرهما بحماسة الموقف فتشابكوا وعم التضارب والتلاكم، وكنت أنا بمعزل عن ذلك، أنظر وأصفق وأحدث كل ما يدخل فى مقدور حنجرتى الصغيرة من الضوضاء، ولكنى لا أندفع إلى الاشتراك فى الموقعة، وأخيراً خارت الأيدى وتخاذلت الأرجل، وفترت الحماسة بعد أن تمزقت الثياب ونزفت الأنوف، وتحاجز الأبطال ولم يبق سوى اثنين لم تبترد

حرارتهما، ولم تكل أيديهما، فعالجت التفريق بينهما كما عالجت التحريض من قبل، وأقبلت عليهما أريد أن أفصلهما، وإني لأحاول ذلك، وإذا بأنفي تصيبه لكمة غير مقصودة، ولكنها أدارت رأسي، فلم أعد أعي ما أفعل، فأهويت على أحدهما بيدي ورجلي بغير احتياط أو حذر، وكانت تلك مزيتي في معاركنا الصبيانية، فبينما كان غيري يتقي أن يصيب عين خصمه أو أذنه أو غير ذلك من المواضع الحداسة، كنت أنا لا أتقي شيئاً من ذلك، ولا أبالي على أي موضع تقع يدي أو رجلي، فكانت ضربة أو اثنتان تكفيان لإلجاء الخصم إلى الفرار، وإن كان أقوى وأمتن مني أسراً .

ويظهر أني أصبت المسكين في موضع حساس حين رفسته فهوى على الأرض، وأنطرح عليها كالجثة، وقيل مات، فجمد الدم في عروقي واستولى على الفزع فذهبت أعدو إلى البيت، ومن الغريب أني لم أشعر بشيء من العطف عليه أو الرثاء له، فقد كان كل ما يكظ رأسي ويدور في نفسي أني لا محالة مأخوذ به، وأن البوليس ولا شك قابض على فملق بي في الحبس."[٣٠]

ويحكي كيف اختبأ في منزله حتى تم التصالح مع والد هذا الطفل، وأنه لم يخف إلا على نفسه، ولم يرث لهذا الرفيق الذى كاد يقتله، أما وصفه إياه بالمسكين فهو إحساس متأخرأو تقدير متأخر للموقف، أما شراسته فقد تبدت أولاً في تحريضه الرفاق على التشاجر، ثم في ذلك العنف الواضح عندما تحول من مشاهد إلى مشارك في المعركة.

ويحدث القارئ عن احتشامه قي معاملة النساء، لكنه على الرغم من تصريحه بهذا الاحتشام، أراد أن يبين أنه لم يكن كذلك، وراح يؤكد على هذا الاحتشام على الرغم من كونه عازباً، ليفاجئ القارئ في نهاية الأمر بما يتعارض مع الاحتشام يقول: " وكنت أعزب ولكني رجل محتشم ولاسيما في بيتي، وللبيت عندي قداسة، وعسى أن أكون قد ورثت ذلك عن أبي وجدي فقد كانا من العلماء."[٣١]، أما ما حكاه في مقاله فيشي بأنه لم يكن على هذه الصورة التي وصفها من الاحتشام، ويعود ليؤكد أنه لم يكن يختلط بالنساء" وماذا أقول، ألست رجلاً محتشماً، وإن كنت شاباً، ألست قد ألفت أن أرى النساء يغطين وجوهن ويدرنها حين أدخل البيت مستحييات مني، أو

كأني شيء لايجوز أن تقع عليه العين؟ والعجيب-أو الذى كنت لبلاهتى أتعجب له-أن أخي على خلافي، رجل مرح كثير المزح، وزير نساء مشهور، ولكن النساء كن يتصدين له-أى نعم يتصدين له، أما أنا-الرجل المؤدب الوقور المحتشم فيهربن منى ويتوارين ويستترن، ويلذن بالأركان إذا أعوزهن ما يسدلنه على وجوهن!"[٣٢]

لكن القصة التى يحكيها فى هذا المقال تؤكد أنه قرر أن يكون مثل أخيه، وأنه لم يعد محتشماً؛ فقد حكى عن مغامرة له مع إحدى الزائرات فى منزله!.

والمازنى الذى أكد لقارئه غير مرة أنه لا يحب لعمره أن يطول، يصارحه بأنه إذا خير بين حياته وحياة أبنائه لآثر نفسه بطول البقاء! يقول: " وأرانى لا تخفى على عيوب أبنائى، وهم أحب خلق الله إلى بعد نفسى، كما لا أحتاج أن أقول، فما أعدل بنفسى أحداً..، ما أكثر ما سمعت أمى رحمها الله تقول إذا رأتنى أشكو ألما إنها تؤثر أن تكون هى المصابة، وأحيانا كنت أسمعها تدعو الله أن يتوفاها قبلى، فأنكر هذا عليها فى سرى، وأعجب كيف يمكن أن يتمنى إنسان أن يموت قبل غيره، هذا إحساس لا أستطيع أن أدعيه، ولو أنى خيرت أن أموت قبل أولادى أو أن يموت أولادى قبلى لما آرانى أحد أتردد أو أتحير، وربما أظهرت التردد نفاقاً وستراً للأنانية الصارخة، ولكن هذا لا يكون منى إلا نفاقاً وكذباً على الله والناس لا أكثر ولا أقل".[٣٣]

ثم ماذا بعد هذا الاعتراف بالأنانية المفرطة؟ إنه يصارح القارئ باعتراف آخر بعدم الشرف أو النزاهة، وأنهما-وإن وجدا-فإن ذلك يكون للجبن أو العجز.

فبعد أن حدث قارئه عن الشرف والنزاهة وأنهما ليسا من طبع الإنسان، ولم يفطر عليهما، يتخذ من نفسه نموذجاً ليثبت ما ذهب إليه، فيقول: "يخيل لى أن الشرف والنزاهة وعفة اليد وسائر ما يجرى هذا المجرى مما لم يركب فى طبع الإنسان ولم يفطر عليه، وعنى ذلك بعبارة أخرى أن الإنسان بطبعه مخلوق غير شريف، والدليل حاضر، وهو هذه الآلاف من الأوامر والنواهى والأقاصيص وما إليها مما يقصد بها الحث على هذه الفضائل، ومجانبة أضدادها ولولا الصعوبة وخوف التورط فيما لا يسهل الخروج منه لغش كل إنسان كل إنسان، وإنى اعترف أنى إذا كنت على شيء من الشرف والذمة والأمانة والنزاهة فليس ذلك لأنى خلقت متحلياً

بهذه الفضائل، بل لأنه ينقصنى القدر الكافى من الجرأة والإقدام، أو بعبارة أخرى لأن نصيبى من الجبن فوق المتوسط، فليس لفضيلة فى أنى لا أنشل ما فى جيوب الناس إذا لاحت لعينى متضخمة بما فيها من أوراق النقد، ولكن لأنى أجد نشل الجيوب أشق على وأبعد مطلبا من الكتابة باللغة اليونانية التى لا أعرفها، وكثيراً ما تخايلنى التحف الثمينة فى الحوانيت من وراء الألواح الزجاجية، فأشتهى أن تكون لى بلا ثمن، وأتمنى لو استطعت أن أمد إليها يدى، ثم أمضى فى سراح ورواح وأمن واطمئنان، ولكن هذا الخاطر وحدة، دع عنك الفعل نفسه - يحلل قواى ويفكك أعصابى حتى لأحس أن بى حاجة إلى من يأخذ بيدى ويعيننى على السير..

والحقيقة أن خراب الذمة يتطلب سكوناً فى النفس، وإن شئت فقل بروداً فى الطبع وجرأة فى الجنان، وقدرة على الاحتيال ومضاء فى العزيمة، وليس لى من ذلك كله نصيب ولذلك ترانى إذا غشنى إنسان عفوا أوعمدًا وأعطانى قطعة مزيفة من النقود لا أجرؤ إذا فطنت إليها أن أمد بها كفى إلى أحد على أنها صحيحة، بل أخفيها عندى، أو انتظر حتى أصير إلى طريق مهجور ثم أطوح بها بكل ما فى ساعدى من قوة، كأنما أريد أن أجعل بينى وبينها أطول ما يمكن من المسافة .

وحدث مرة أنى سمعت رجلاً يباهى بأنه أنقد "جرسون" قهوة قطعة مزيفة من ذات الخمسة القروش دون أن يفطن إليها، فحسدته وتمنيت على الله أن يرزقنى بعض هذه الجرأة والثبات.

وشر من ذلك وأدهى وأدعى إلى الغيظ والسخط على النفس أنى ما استطعت قط أن أدع أحداً، تاجراً أو صرافاً مثلا يعطينى أكثر مما لى"[٣٤]

إن النوازع الشريرة موجودة إذًا، لكن الجبن يحول بينه وبين التعبير عنها فى مواقف! لكنه يعود ليكاشف قارئه بحادثة سرقة كان هو بطلها، وعلى الرغم من أنه سرق كتاباً فإنها سرقة، ليس هذا الأمر من المفاخر التى تروى، بخاصة بعد أن ستره الله عليه لكنه يكشفه ببساطة، مبيناً دوافعه لهذه السرقة وكيف تمت، وكيف عالج آثارها[٣٥]

وتزداد جرأته فلا يبالى أن يحدث قارئه عن المرض النفسى الذى أصابه "مرض النوراستينيا". وما تركه فيه على مدى سنوات من تلف في الأعصاب، ثم إنه لايذكره مرة بل مرات عدة!.

فيحدثه مثلا عن تلك الحادثة التي أصيب على أثرها بالمرض، إذ كان عائداً إلى بيته فجراً فلقيه شخص مجنون يعرفه..لكن ضخامة هذا الرجل والظلام المحيط بالمكان كان له أثره على المازني الذى أصيب بفزع شديد يقول: "الحق أقول إني خفت أن يأكلني. ولم لا. ألم أره من قبل يطوى الرغيف طيتين ويدسه في فمه مرة واحدة، وشدقه مع ذلك لا ينتفخ كأن الذى فيه ليس رغيفا كاملا قطره عشرون سنتيمترا؟ ألم أبصره يشرب الماء من الجردل. يرفعه ملآن فيصب ويصب ولا يضعه إلا فارغا. والناس يمصون القصب وهو يأكله بقشره فماذا يمنع أن يغرز أسنانه في حلقي أو يستملخ ذراعي فيملخه أو ؟.وعلى أثر هذا الخوف انطلق يعدو في هذا الظلام حتى وصل إلى المقابر ويواصل: "وذهبت أعدو في الظلام الحالك واصطدم بحجارة القبور وأتعثر بينها حتى سكنت نفسي قليلاً سرت على مهل وعيني تارة إلى الأمام. وتارة إلى الوراء فقد كان الخوف لا يزال في قلبي فإذا بي أهبط في جوف الأرض هبوطاً عموديا لا تدرج فيه ولاميل. ذلك إني وقعت في قبر قديم خرب..ومن الغريب أن كون القبر خربا متهدما وأن فيه لامحالة عظام موتاه لم يفزعني. كأنما كان لقاء هذا المجنون قد استغرق كل ما في نفسي من الخوف واستنفذه فلم تبق ذرة لغيره".

لكنه لم يكن يخاف هذا المجنون أكثر من فزعه من جوده في هذا القبر فإن هذا الفزع بلغ مداه حتى تصور المازني - وإن كان يروى الأمر على أنه حقيقة-أنه داس أصابع قدم إحدى الجثث فانتصبت وطوقته بحيث لم يستطع الفكاك منها فخرج من هذه الحادثة مضطرب الأعصاب يقول"وقد أصابتني بعدها النيراستينيا. ولبثت أعاني كربها وغصصها شهوراً طويلة. وكان أوجع ما أكابد أني لا أصدق طبيبا. ولا أطمئن إلى دواء. ولا أتوهم أني مصاب إلا بأشنع الأمراض وأفتكها" وكان كثيراً مايحدث أن يجئ الطعام فأجلس إليه وأنا أشد ما أكون اشتهاء له رغبة فيه. وأمد يدى لأصيب منه. وإذا بي أكبح نفسي وأنهض وأنا موقن أن الحمى ستصيبني وأني سأهذى

بعد دقائق، وأنى ميت فى هذه المرة ما فى ذلك شك، ويشيع فى الرعب، فأدعو أهلى أن يحيطوا بى وأن يلمسونى ويمسكوا يدى ورأسى ورجلى، أو أن يحتضنونى كأن روحاً شريرة ستخطفنى، وأظل كذلك ساعة أو ساعتين أقاسى من العضال والأهوال ما لا قبل لأحد بتصوره، والطعام مهمل حيث كان، وقد قام عنه كل أحد، وأقبل يعنى بى قم أفيق ويزايلنى الاضطراب، وأعود وكأن لم أكن قبل دقائق أشبه بالمجانين".[٣٦]

وفى موضع آخر يحدث قارئه عن ذلك المرض، فيؤكد له هذه المرة أنه كان مريضاً به قبل السقوط فى ذلك القبر، ولكن الأمر ازداد تعقيداً بعد سقوطه ثم يحكى عن رحلة العلاج ومعاناته فيها: "منذ بضع سنين-عشرين أو نحو ذلك-أصبت بالنورستانيا، فاحتجت إلى الأطباء، وكان علاجهم جرعاً أوحقناً، والراحة التامة، والكف عما يتوهمونه يضنينى من القراءة والكتابة، فأما الحقن أو الجرع فكان أمرها هينا، وأما الراحة فكان معناها انقطاع الرزق، لأنه لا رزق بلا عمل، وأما الكف عن القراءة والكتابة فقد كان هذا خليقاً بأن يورثنى الجنون لا أن يشفينى، لأنه يجعلنى أبداً فى خلوة بنفسى، ويفسح الوقت والمجال للتفكير فيما كنت أعانى من الأوهام، وهذا ما كنت أهرب منه، وما كان ينبغى اتقاؤه، لأن المرض يستفحل به ولايخف على ماجربت، وكانت النورستانيا فى أول الأمر خفيفة محتملة، ولكنها تفاقمت على أثر سقوطى فى ظلمة الليل فى قبر خرب تعلقت بى فيه العظام النخرة، فخرجت منه حين خرجت بوجه ميت وأعصاب مخبول"[٣٧]

ويتضمن حديث المازنى عن نفسه طرحاً لبعض ملامح نفسه وعقله فهو حاضر الذهن سريع البديهة فى المواقف الحرجة هكذا وصف نفسه فى حديثه عن موقفه إزاء اللص الذى هاجم مدفن والده ليلة العيد وكان المازنى وحيداً، ويقول: "ولم يطل فزعى فإنى حاضر الذهن سريع البديهة، ولو كان غيرى فى مكانى، أى فريداً فى هذا المدفن ليس معه إلا موتى لا نجدة فيهم لهالته هذه السكين الحامية"[٣٨]

وهو من أولئك الناس الذين يعتقدون فى قصر أعمارهم وهذا أمر لا يحزنه بل العكس هو الصحيح إذ يحدث قارئه عن عمره: "الذى لم أكن أقدر أن يطول على خلاف ما يحسه الشباب عادة من الثقة بأن الأجل مديد والموت بعيد ولكنى كنت على

خلاف ذلك اعتقد أني كالزوبعة، والزوابع قصيرة الأعمار، لاتكاد تثور حتى تستنفد مجهودها وتذهب من حيث جاءت، غير أن هذا الأمل خاب كما خاب كثير غيره إن صح أن يسمى اليأس من الحياة أملا."(٣٩)

وينام المازني نوما عميقا، فإذا حلم-وهذا يحدث قليلا-فإنه لا يتذكر الحلم لأن ذاكرته ضعيفة يقول:" وقلما أذكر ما أراه في أحلامي لأني أنام كالقتيل من فرط الإعياء والنصب، ثم لأن ذاكرتي خوانة، وأحسب أن من فضل الله على أنه أعفاني من الشغلان بالأحلام وتأويلها، فما ينقصني من دواعي الاضطراب إلا هذه"(٤٠)

ومن الملاحظ أن كثيرا من الميزات النفسية أو العقلية لا يختص بها المازني نفسه، بل يخلعها على إبراهيم الكاتب مرة، وعلى إبراهيم الثاني مرة أخرى، فإبراهيم الكاتب "دقيق الملاحظة كثير التفكير في كل ما يرى ويسمع، ومن عادته إذا خلا بنفسه ولم يرغب في المطالعة أن يدع خياله يرسم له مناظر ومواقف وينشئ محاورات وأحاديث"(٤١)

أما إبراهيم الثاني فحظه أوفر من هذه الملامح المتميزة، فهو يصفه بأنه "كان امرءًا تستغرقه اللحظة التي هو فيها مادام فيها، ويفتنه المعنى الذي يخطر له فيسترسل فيه ويصفيه، ويذهله سحر ذلك أو حلاوته عما عداه، وكان لهذا يبدو لعارفيه كأنه أكثر من إنسان واحد، فهو في سيرته رجل عملي حازم سريع البت يتناول الأمور من حيث هي أقرب ويمضي إلى غايته من أوجز الطرق وأسهلها وأسلسها، وإذا اعترضته الموانع تدبرها ووزنها، وقاس قوتها إلى ما يتقاضاه تخطيها أو تذليلها من جهد، فإذا أيقن أنها هينة أو إذا رأى أن الأمر يستحق العناء أقدم مصمماً، وإلا تحول، غير آسف، إلى ما هو أولى وأرشد، فما كان أبغض إليه من بعثرة الجهد وتبديد القوة في غير طائل، وتكلف ما هو عبث أو محال استحياء من أن يقال انهزم أوضعف، ويعرف من يعرفونه أنه رجل عاطفة ووجدان، وإحساس مرهف وأعصاب كالأوتار المشدودة، ولكنهم كثيراً ما كان يخفى عليهم أن عقله مسيطر على عاطفته، وأن زمام نفسه لا يفلت من إرادته، وأن العواطف تتحول عنده إلى فكرة،

فهى غذاء لعقله، كما يتحول الطعام قوة فى بدنه، وقد اعتـاد أن يراجـع نفســه ويديـر عينه فى كل ما فى نفسه من خوالج". [٤٢]

ويتضمن حديث المازنى عن ذاته جانباً آخر هو ذكرياته وتجاربه وخبراته التـى مرت بحياته منذ الطفولة، وفى كل منها ما يعكس جانباً من أخلاقه وسـلوكه وأفكـاره وأسلوبه فى مواجهة الحياة، ويلقى ضوءاً يساعد على فهم إنتاجه الأدبى، إن كتباً مثل "خيوط العنكبوت" أو "سبيل الحيـاة"، أو "فـى الطريـق"، أو "صنـدوق الدنيـا" تتضمـن عدداً هائلاً من المقالات التى يحكى فيها ذكريات الطفولة فهو مثلا يحدث القارئ عن حريق تسبب فيه، وترتب عليه حريق منزل أسرته، ويؤكد أنه فـى ذلـك الوقـت كـان عفريتا من الجن، وأنه أراد أن يدخن سيجارة مثلما يفعل والده يقول: "كنت أرى أبى يدخن وهو متكئ بكوعه على مخدة، فيتلوى الدخان فى جو الغرفة ويتلوى خياله على الحائط، فأتتبعه بعينى تارة وبإصبعى تارة أخرى، واشتهيت مرة أن أقلد أبـى فجئـت بورقة، ولففتها علـى صورة السيجارة، وجعلـت أضعـها فـى فمـى وأنـا متوكـئ علـى الوسادة، وأنفخ كما يفعل أبى، ولكن لم يكن هناك دخان يتصاعد ويتلوى فأشعلت عـود كبريت، وأضرمت النار فى اللفافة، واتفـق أنـى وضعتـها علـى الوسـادة فـاتصلت بـها النار، وامتدت إلى حشوها من القطن تحت الكسوة، ففزعت، وخرجت أعدو واختبأت، وبعد قليل كانت النار مندلعة فى البيت، وكـان كـل مـن فـى البيـت يجـرى بالطشـوت والأبـاريق والقلـل لإطفـاء الحريـق، فلـم يجـد ذلـك شيئاً، وامتـدت النـــار إلى غرفــة أخرى فإذا قلت إن البيت احترق، وإن الحارة كلـها شبت فيـها النـار فـلا يصدقنـى القراء، والمثل يقول: يعملها الصغار، ويقع فيها الكبار، أى والله". [٤٣]

ويجعل المازنى من تجاربه الخاصة نموذجاً لما يحدث فى المجتمع، ثم يتخذ من هذا النموذج موضوعاً لمقال أو حديث..مـن ذلـك زيـارة القبـور فـى الأعيـاد يقـول: " وأذكر أنى فى حداثتى ما قضيت عيداً إلا فى المقابر، ومن التناقض العجيـب أنـى كنـت ألبس الجديد من الثياب فى أيام العيد التى لا ملعب لى فيــها غـير مـا بـين القبـور مـن مسافات وأبعاد، ولم يكن يسعنى إلا أن أشعر أن هذه مقابر، وأن اللعـب بينـها والفـرح غير لائقـين، فكنـت أشـعر بفتـور طبيعـى فـأكف غـير راض، ولا داعـى للخـوض فـى

الأسباب التى قرنت الأعياد عندنا على هذا النحو بالقبور وساكنيها، فإن الحديث فى هذا يطول.."[44]، إن العيد الذى يقضي بين القبور يقتل الفرحة ويقيد مظاهر البهجة!

ويحدث المازنى قراءه الشباب كيف كان يقضي يومه عندما كان فى مثل عمرهم محاولاً أن يضمن هذا الحديث توجيهاً نحو الإيجابيات يقول: "أنا أصف لكم كيف كنا نقضي اليوم فى حداثتنا كان بيتنا فى ذلك الوقت عتيقاً جداً، وله فناء واسع كبير فيه شجرة جميز ضخمة، وكان فى الفناء "حاصل" رحيب فيه أيضاً بئر، فكنت استيقظ فى الساعة الخامسة صباحاً-صيفاً وشتاء - فأنحدر إلى هذا الحاصل، وأدلى دلوى فى البئر، فأملأه، وأصبه على بدنى، بعد خلع ثيابى طبعاً، وكان هذا يقوم عندى مقام "الدوش" فى أيامنا هذه فقد كان الماء يحمل إلى البيوت فى القرب على ظهور السقائين، لا فى الأنابيب كما هو الحال اليوم، ثم أصعد إلى المسكن، فأفطر وأتناول كتاباً وأقرأ حتى يدنو موعد المدرسة، فألبس ثيابى بسرعة فى دقيقة واحدة بلا مبالغة، ومازالت الآن قادراً على ارتداء الثياب فى مثل هذا الوقت القصير أى فى دقيقة .ثم أذهب أجرى إلى المدرسة، أجرى بالمعنى الحرفى لأنى كنت أقرأ فلم أجعل بالى إلى الوقت وموعد المدرسة، وما أكثر ما كنت أجرى وفى يدى الربطة فلا يتيسر لى أن أضعها حول رقبتى إلا فى الصف، أو فى المكتب، ولو تخلفت عن المدرسة لما كان فى ذلك بأس، ولا منه ضير، فقد كنت أنا ولى أمر نفسى، ولكننا كنا نحب المدرسة، وكانت لنا رغبة فى التعلم، وينقضى اليوم المدرسى فنكر راجعين إلى بيوتنا، ثم نخرج للرياضة والنزهة والترويح عن النفس ساعة أو ساعتين".[45]

ويبقى لنا بعد ذلك تساؤل: هل صاغ المازنى هذا الحديث عن شبابه فى هذه الصورة المثالية لأنه يخاطب الشباب ويوجههم، أم أن الأمر كله حقيقة؟!

حدث المازنى قارئه عن تجربته المريرة فى التعليم بالإضافة إلى تجاربه فى العمل بمهنة التدريس ثم الصحافة والبداية من حيث فشل المازنى فى الالتحاق بالكلية التى يريدها، فيقول: "أدركتنى حرفة التعليم كما أدركتنى حرفة الأدب، فبلائى عظيم ومصيبتى كبيرة وكنت قبل أن أدخل مدرسة المعلمين العليا اشتهى أن أكون طبيباً ولكن الدكتور كيتنج ناظر مدرسة الطب فى ذلك الوقت طردنى ورمى لى

أوراقى، وقذف بى وراءها، لأن نتن جثة أحدث لى إغماءً، فوعدته أن أسد أنفى، فهز رأسه، فتعهدت بأن أروض نفسي على حب النتن والعفن فلم يكن، فخرجت بقلب كسير، وقلت إذا فاتنى الطب فلن تفوتنى المحاماة ومضيت إلى مدرسة الحقوق، فأخذوا أوراقى وقالوا حباً وكرامة، وانقلبت إلى بيتى انتظر موعد الدخول، فإذا بالوزارة تزيد أجور التعليم في هذه المدرسة من خمسة عشر جنيهاً فى العام إلى ثلاثين، فقلت يا خبر أسود! وأسرعت إلى المدرسة فاستعدت أوراقى، فما كان ذلك يدخل في مقدورى، وأيقنت أنى ضائع؟ وأن التعلم قد سدت فى وجهى طريقه، وبكيت على صدر أمى، وقلت لها ذهب مع الريح كل تعبك فى تعليمى، قالت: أدخل مدرسة الهندسة.

قلت: يا حفيظ، وجفت دموعى من الرعب قلت إنى لا أستطيع أن أفهم هذه الدروس، ليس لى استعداد لفهمها"

ثم فتحت مدرسة المعلمين العليا فدخلتها، وأنا أقول إن هذا على كرهى له أهون من هندسة مدرسة الهندسة"[٤٦]

ثم يواصل حديثه عن مهنة التعليم التى لم يكن راغباً فيها، بل كان كارهاً لها:
"ومضت الأيام-أعنى الأعوام-وصرت معلماً، وتسلمت من الوزارة الشهادة لى بذلك، ولكنى لم أفرح بها لأن ذلك كان بكرهى فعينتنى الوزارة مدرساً للترجمة بالمدرسة السعيدية الثانوية، وكنت صغير السن، ولم تكن لى لحية ولا شارب، فكنت أحلق وجهى بالموسى ثلاث مرات فى اليوم لعل ذلك يعجل بإنبات الشعر، فقد اشتهيت أن يكون لى شارب مفتول، وخدان كأنما سقيا عصير البرسيم، ولكن الموسى لم تجدنى فتيلاً"[٤٧]

وتتوالى المواقف التى يتعرض لها المازنى ويحدث قارئه بها ومعظمها يدور حول عدم ملاءمة سنه الصغير وحجمه الضئيل للقيام بعمل المعلم، ويختم حديثه بأن عمله بهذه المهنة استمر عشر سنوات، واستطاع بعد ذلك أن يفلت منه.

ثم انتقل إلى مهنة الصحافة التى تفرغ لها ثلاثين عاماً (١٩-١٩٤٩) وكان قبل ذلك يكتب للصحافة دون أن يتفرغ لها، ولكنه تحدث غير مرة(٤٨) عن فشله فى

العمل الصحفي، وروى حوادث بعينها تكشف عن هذا الفشل يقول مثلا في مقال "بركة العجز": "أرجو أن لا يظن القراء أني اتواضع أو أقول غير الحق حين أقول إنني أخيب صحفي على ظهر هذه الأرض، ومازلت بعد ثلاثين عاماً من اشتغالى بالصحافة أعجز خلق الله عن استقاء خبر، وليس أبغض إلى ولا أثقل على نفسي من الاضطرار إلى مقابلة أحد من يظن أن عندهم العلم بأمر من الأمور، ولقد احتجت مرة إلى زيارة وزير العدل، وكان يسمي وزير الحقانية، فلما قابلت الوزير وحادثته فيما جئت له تبينت أني خلطت وأن هذا وزير الداخلية، وحسبى هذا فى بيان جهلى حتى بدور الوزارات".[٤٩]

ويؤكد المازني أن نجاحه في هذه المهنة كان يتم بمحض الصدفة، وأحيانا تحدث معجزة وهذه تجربة يحكي فيها كيف أوفده أمين الرافعي-رئيس تحرير جريدة "الأخبار" التى كان المازنى يعمل بها-إلى الإسكندرية ليغطي استقبال سعد زغلول إثر عودته من مؤتمر الصلح بباريس، فقام المازنى بمهمته وعاد إلى القاهرة، ويقول:

" في صبيحة اليوم التالى لعودة سعد خرجت من بيتي في نحو الساعة العاشرة لاستقل الترام إلى جريدة الأخبار على عادتي كل يوم، ووقفت انتظر الترام، وإذا بشيخ التُرَبَّيةالمرحوم الشيخ عبدالخالق الطماوى يخرج من سيارته مسرعا، فلما رأنى تمهل وأخبرنى أن سعد باشا آتٍ لزيارة مقابر الشهداء، وأنه ذاهب لاستقباله عند القلعة، وأن هذا الخبر سر لا ينبغي أن يذاع، وهذه رغبة سعد.

وتركت الترام، وانتظرت، وبعد قليل أقبلت سيارات في الأولى سعد وواصف غالى باشا، وفى الثانية أمين بك يوسف والمرحوم سينوت بك حنا، فأشرت إليهما وركبت معهما، وزرنا مع سعد مقبرة المرحوم مصطفى باشا فهمى صهره، ثم مقبرة الشهداء المسلمين .، ثم انطلق الجميع إلى مقبرة الشهداء الأقباط، وهناك أيضاً سلم عليّ سعد، وشكرنى ولم يزد ثم ذهبت إلى الأخبار، ودخلت على المرحوم أمين بك الرافعي اعتذر عن التأخير، فضحك رحمه الله وقال لقد أبلغني سعد باشا أنك رافقته في زيارته لمقابر الشهداء، وهو يستغرب جداً أنك علمت بأمر هذه الزيارة مع أنه

أخفاه حتى عمن رافقوه، وهو يثنى عليك ويقول إنك أبـرع صحفـي، وإن مـا كـان منـك يشبه السحر." [٥٠]

وتحـدث المـازنى إلى قارئـه عـن عاداتـه فـى الكتابـة فقـال فـى أحـد أحاديثـه الإذاعية: "وعادتى هـى أنـى كالمسافر الـذى لايذهـب إلا والقطـار يوشـك أن يتحـرك، ولكنى إذا أردت الكتابة لا أتناول القلم إلا فى اللحظة الأخيرة، وأحسب أن عملـى فـى الصحافة وضجرى منها عودانى ذلك." [٥١]

وتعجب المستمعون من هذا الحديث فأرسلوا إليه يتساءلون عـن تلـك الأحـاديث التى يكتبها قبل إذاعتـها مباشـرة، وهـل إذا كتبـها قبـل إذعاتـها بوقـت طويـل فإنـه يمزقها ويعيد كتابتها؟

ويرد المازنى على هؤلاء المتسائلين فيقول: "فأما أنى أمزق شيئاً مما أكتب حديثـاً كان أو مقالاً أو قصة فغير صحيح، ولست أعرف أنى راجعت كلاماً أكتبه أو عنيـت بـه بعد أن أفرغ منه، فقد غـدوت كـالثور المشـدود إلى السـاقية وعينـاه معصوبتـان حتـى لا يدور رأسه من كثرة الدوران واللف، وكذلك أرانى فى حياتى، وإذا كان الثور يـدرى لماذا يجشم عناء هذا اللف كله، فإنى لا أدرى لماذا تكلفنى الحياة هذا الجـهد، وليسـت على عينىّ عصابة، وإنى لأنظر بهما وأرى ولكنـى لا أدرى مـاذا وراء ذلـك، وليـس ثـم سوط يلهب ظهرى ولا عصا هناك تقع عليه، ولكن الحياة تدفعنى مـن حيـث أشـعر ولا أشعر للحياة وكثيراً ما أشعر أنـى مدفـوع للكتابـه، وأنـى لا أملـك التحـول عنـها أو إرجاءها، وأنى سأشقى وأسقم إذا لم أذعن لهـذا الواقـع الغـامض، فـأجلس إلى المكتـب، وليس فى رأسى شيء سوى الإحساس العام الثقيل بالحركة، وبأنـها توشك أن تتمخـض عن خاطر معين أو خالجة بينة، ويكون القلم فى يدى فى تلك اللحظة فـأخطط بـه علـى الورقة، وأنا حائر ذاهل، لا أحس ما حولى بـل لا قـدرة لى علـى الإحسـاس بشـيء ممـا يحيط بـى إلا إذا حملـت نفسـى علـى ذلـك حمـلاً، وخرجـت بـها مـن ضبـاب الحـيرة والذهول والسهو بجهد واضح، ثم تخطر لى عبارة فأخطها، وأنا لا أدرى إلى أين تفضـى بى، ويغلـب أن يطـول تـرددى فـى البدايـة، ثـم يمضـى القلـم بعـد ذلـك بـلا توقـف، ويستغرقنى الموضوع، وتستولى روحه على فلا يبقى لى بال بعد ذلك إلى شيء، حتـى إذا

انتهى الأمر ونضب المعين ألقيت القلم والورقات، ورحت أتثاءب وأتمطى كأنما كنت نائماً، ويكون هذا آخر عهدى بما كتبت فى يومى.

ويخطر لى أحيانا أنى كالمسافر الذى لا يذهب إلى المحطة إلا والقطار يوشك أن يتحرك فما أرانى أكتب إلا فى اللحظة الأخيرة، وقد ألفت أن أرجئ الكتابة مادام فى الوقت فسحة، وأحسب أنه لو وسعنى أن أكف عن الكتابة لفعلت، فإنى أوثر الراحة على هذا العناء الباطل، وبى مثل بلادة التلميذ الذى لا يذهب إلى المدرسة إلا محمولاً على ذراع الخادم، فليت من يدرى أهذه عادة اعتدتها أم هى طباع وفطرة واستعداد؟

على أنى أعرفنى من المرجئين فى كل شىء: الدَين أفر من أدائه ما وسعنى الفرار. والنوم أكره أن أستيقظ منه، والفراش يشق على أن أترك نعيمه، واليقظة استثقل أن أنزل عنها كل حالة أكون فيها اشتهى أن تطول وتدوم إلا التنغيص والألم ".(٥٢)

بعد كل هذه الأحاديث المتفرقة التى تتضافر جميعها لتعطى صورة كاملة لذات المازنى. ربما وجدنا فى هذا النص الذى قدم به المازنى لأحاديثه الإذاعية المطبوعة ما يشبه الخلاصة لأحاديثه عن ذاته، فيبدأ بتأكيده أنه راض عن نفسه ولايقبل بديلاً عنها. لأنه ألفها، ثم يقول: "وسؤال آخر يخطر لى: أترى مع ذلك يعرف المرء عيوبه أم تخفى عليه؟ والجواب أنى لا أدرى على أن الذى أدريه أنى لا تخفى على عيوبى، وإنى لأعرفها جميعاً، وأنكرها وأشمئز منها، وأنا راض بما قسم الله، ولكنى لا أرانى استطيع أن أغض عما أعرف من عيوبى ونقائصى، وقد سمعت صوتى مرة فاستقبحته وأرى وجهى أحيانا فى المرآة فأنكره، وأمط له بوزي أيضاً، وأنا أعلم أن الجمال لا يطلب فى الرجل، ولكن مثل هذا الوجه لا يليق أن يحمله إنسان.

وما أصبحت يوماً على وجهى إلا لقيت ما أكره؛ ولهذا أتحرى أن أرى أى وجه آخر قبل أن تطالعنى هذه السحنة

ومن المصائب أن ما كان خليقاً أن يعد من محاسنى ومزاياى هو الذى أقعدنى عن الغايات، فإن فيّ حياء شديداً سببه دقة الشعور بالذات ومن متناقضاتى أنى على حيائى أرانى فى كثير من الأحيان ثقيل الصراحة وهذه الصراحة مرجعها إلى

البلاهة .ويطيب لى أن أجالس الفقراء والعامة والأميين وأشباههم، ولا يطيب لى أبـداً أن أجالس الأغنياء والأعيان والكبراء ولاسيما إذا كانوا من ذوى الألقاب .إنـى أنفـر منهم وأكره مجالسـهم وأتقـى مخالطـهم، وأوثـر عليـهم البسـطاء الفقـراء، بـل حتـى الجهلاء والأميين، وأرى عطفاً عليهم وحبا لهم وفـهما، وإدراكـاً لأسـاليب تفكـيرهم، وسروراً بحديثهم وإن كان كله تخليطاً.

وقلما أطيق المحافل والاجتماعـات الكبـيرة التـى يكـثر فيـها النـاس، والعزلـة والاستقرار أحب إلى وأنا ثرثار، ولكنى أمام من لا أعرف طويل الصمت نـزر الكـلام، ولهذا أفر من معرفة الناس لأنى أحب أن أثرثر، وأغتبط بـأن أرى نفسـي مرسـلة علـى سجيتها..وأحسبني من أسوأ الناس ظناً بالنـاس، وقـد تعبـت مـن رياضـة نفسـي علـى حسن الظن فلم أفلح .وأنا فى العادة أوثر الاحتشام أمام الناس، ولكنى حين أكون بين أخوتى وخلصائى أطلق لنفسـى العنـان ولـو وسـعنى أن أمـلأ الدنيـا سـرورا واغتباطـا لفعلت، فإنى عظيم الرثاء للخلق، وأحسب أن هذا تعليل ميلى للفكـاهة، فـإنى أتسـلى بها وأنشد أن أدخل السرور على قلوب الناس لاعتقادى أن عند كل منهم ما يكفيـه مـن دواعي الأسى، وما دام فى الوسع أن نعـرض عليـهم الناحيـة المشـرقة الضاحكـة فلمـاذا نغمهم ونحزنـهم "(٥٣)

لقد خرج المازنى من كل تجارب الحياة بعدد كبـير مـن الخـبرات أثمـرت نوعـاً متميزاً من الحكمة وأصبحت له فلسفته الخاصة في الحياة .وحتى هـذه الفلسـفة لم يبخل بها على قارئه إنه يعد الحديث عنها مكملاً لتلك الذات التى طالما حدث قارئه عنها.

وفى حديث إذاعى لـه بعنـوان "مـن دروس الحيـاة" يقـول: " أول مـا علمتنيـه الحياة أن أتلقى كل حال بالتسهل والرضي، وأن أكون فى كل ساعة كما تشـاء السـاعة، وأن أقصر همى على ما أنا فيه، ولا أكر بـالطرف إلى مـا خلفتـه ورائـى، ولا أحـاول أن أمده إلى ما تحجبه أستار غيب الله، فأنا أحيا من يـوم إلى يـوم كالعـامل الفقـير يكسـب رزقه بكدحه، ولا ذخيرة له من مال يتكئ عليـها ويحـور إليـها وقـت الحاجـة ومـا تأملت وجوه العيش وأحوال الدنيا إلا أبتسمت سخراً من نفسي ومن الناس، وإلا بدا لى

أننا أطفال صغار أغرار .تعاملنا الحياة كما نعامل نحن صغارنا فتسرنا تارة وتؤدبنا طوراً.

علمتني الحياة أن أهمل العرض وأجعل بالى إلى الجوهر على قدر ما يدخل فى طوقى وتعلمت شيئاً آخر هو أنه ما من شيء في هذه الدنيا يستحق أن نقيم له القيامة أو نغالى به ونهول على نفوسنا، فقد مر بى خير كثير وشر كثير، و ما كنت أرانى إلا شقياً في الحالتين، لأنى كنت إذا أصابنى خير أسر به، ولكنى كنت مع ذلك أشفق أن يزول وأخشى أن لا يتكرر، فأعذب نفسي بما لا موجب له من القلق، وإذا أصابنى سوء شق على واستكبرته وخفت أن يطول أمده، وكبر في وهمى أنى سألقى مثله مرة بعد أخرى، ونسيت مافزت به من خير، وأشفقت أن لا يطول احتمالى لما أنا فيه من الضراء، وتجلدى عليه، فصارت الحياة كالجحيم، ثم رأيت كل شيء يزول وتبينت أن الإنسان أوتى من المرونة قدراً كافياً، وأنه ما من حال إلا وهو قادر على رياضة نفسه على السكون إليه.

وتعلمت من أجل ذلك كله أن أحاسب نفسي وأنصب لها الميزان .وأفادنى ذلك أن صرت لايكربنى أو يثقل على سوء رأى الناس فى، لأن رأيى في نفسى أسوأ وميزانى لها أدق وأضبط.

وتعلمت ألا أكون أسير رأى أو كتاب، فإن مؤدى هذا الأسر الإفلاس العقلى والعاطفى، وفائدة الكتب أن يقرأها الإنسان ويدرسها ويفكر فيها ويضيف عقول أصحابها إلى عقله، لا أن يظل أسيرها

وتعلمت ألا أطالب أحداً بأن يذهب مذهبى أو يصدر عن رأيى، فإن هذا مطلب بعيد المنال، ولو كان قريبه لما ارتضيته، ذلك أن شر آفة تصيب جماعة إنسانية هى أن تصب عقولها فى قالب واحد."[٥٤]

لقد اتضحت هذه الرؤية الشاملة للحياة والميل إلى استجماع خلاصة التجارب والخبرات المكتسبة منها فى مقالات الفترة الوجيزة الأخيرة من حياة المازنى فكتب قبل وفاته بأقل من عامين لصحيفة "أخبار اليوم" تحت عنوان" خازوق لا مفر منه " يقول: " ما لقيت خيرا إلا رأيتنى ابتسم ساخراً أو مستخفاً أو مستغربا أو غير مصدق

أو مغتر، ولا عجب فقد وطنت نفسي على أني عبد الحياة، ومايليق أو يجمل بمن يحس بتكتيف يديه تحت رجليه وتقميطها جميعاً أن يرفع عقيرته بالشدو والتطريب كأنه من الطلقاء الأحرار وما من الادراك الصحيح أن يتطلق وجهه ويقبل على مكتفه هاشا باشا من أجل أنه أماله على جنبه دقيقة وأراحه من هذه القرفصة المتعبة، ولست أسئ الظن بالحياة، ولا أنا أحسنه، فإن رأيي أنه لا قيمة لنا عندها فرادى، وأننا لسنا أكبر شأناً من الحيوان والنبات، وما نحن إلا صور ومظاهر لها تخرجها دائبة لحكمة هي أدرى بها، ولا رأى لنا أو اختيار إلا في حدود ما سنت وقضت به، وقانونها الذى وضعته بغير مشاورة منها لنا – وقد أحسنت حين أهملت هذه المشاورة – يتكفل بنا ويعفيها من وجع الدماغ [٥٥]

وأرى أن أنهي هذا الحديث عن محتوى ما جاء في حديث المازني عن ذاته بما كتبه في آواخر عهده بالحياة–قبيل وفاته بستة أشهر–فأجمل فيه رأيه في الحياة، واستكمل به معالم الحديث عن ذاته، يقول في مقال عنوانه: "أعطني عمراً وأرمني في البحر"، إنه ما دام هناك بقية من العمر فلا بأس من احتمال المخاطر، وبعد أن يطرح على قارئه بعض الحوادث الغريبة التي نجا أصحابها من الموت بأعجوبة . لأنه ما زال لهم عمر، يعلق: " رأيت في حياتي كثيراً من هذه المصادفات العجيبة فقل احتفالي بالحياة واكتراثي لها، وصار كل شيء عندي ككل شيء، وكل حالة ككل حالة، واستوى أن يطول العمر أو يقصر، وأن أوسر أو أعسر، وأن أسعد أو أشقى، فإن هذه وغيرها معلقة بخيط وليس في اليد شيء منه، وقد عابني كثيرون بأني لا أبالي ما عسى أن يكون في غدٍ، وأني أوثر أن أطمئن إلى الغيب وإن كنت أخشاه، وما عابوا في الحقيقة، ولكنهم لاحظوا، وفيما لاحظوا إشفاق وعطف، ولكن ماذا أصنع وأنا أرى القدر غالباً، والمصادفة الموافقة لقانون الحياة هي التي إليها المرجع.

إني أكاد أنكر الإرادة الشخصية، بل أنا أنكرها ولا أعترف بأثرها في الحياة ولكني أوثر أن أواجه الحقائق، لأن حياة تقوم على سلسلة لا تنقطع من المصادفات لم يتفق لها في رأيي وإحساسي قيمة ما، وليس هذا يأسًا من الحياة، ولكنه في رأيي فهم صحيح لقيمتها، وقد أعطينا الحياة لنحيا لا لنيأس أو لا نيأس."[٥٦]

ثانياً: كيف صاغ المازنى حديثه عن ذاته؟

جاءت معظم أحاديث المازنى عن ذاته فى شكل استطراد، قد يطول أو يقصر، وقد تتوالى الاستطرادات أو تتداخل مبتعدة بالقارئ عن الموضوع الرئيسى، وإن كان المازنى حريصاً على وحدة النص العضوية وإحكام بنائه، فإذا كان الاستطراد المطول أوالاستطراد ات المتوالية يمكن أن تؤثر فى بناء النص وتماسكه، فإن المازنى كان منتبهاً إلى هذا الأمر، فكان استطراده عادة غير بعيد عن الموضوع الرئيسى بل هو يتفرع عن الأصل، وسرعان ما يعود إليه.

وقد تساءلت: ماذا لو حذفنا هذا الاستطراد من النص، هل سيكون لهذا أثره فى البناء الفنى أو فى مضمون المقال، ووجدت أن البناء الفنى فى بعض النصوص - بخاصة المقالات-ربما أفاد من حذف الاستطراد المطول أو المركب، لكن كثيراً من هذه الاستطرادات تفيد مضمون النص، إذ تعطى خلفية طيبة عنا يعالجة الكاتب، وتوضح بعض الجوانب التى تضئ ما حول النص.

وينتج استطراد المازنى عادة عن تداعى المعانى، فما أن تثيره كلمة لها دلالتها الخاصة عنده حتى تتداعى المعانى حولها وتتوالى الذكريات، فيستطرد مبتعداً عن موضوعه الذى يعالجه.

وقد حدث المازنى قارئه كيف يستطرد فقال: " وقد أبدأ المقال معتمداً شيئاً بعينه فيجرى القلم بخلافه . وأحسب ذلك إنما يكون كذلك لأن الكلام يفتح بعضه بعضاً، وقد يفتنك وأنت تكتب معنى يعن لك فيلهيك عما كنت فيه، ويدفعك من طريقه إلى غير ما قصدت إليه، وقد تأخذ فى كلام تحسبه هيناً فتتكاءدك الوعور، وتتعاظمك العقبات، فتميل عنه إلى ما هو ألين، ومن هنا كان آخر ما أكتبه هو العنوان، وكثيراً ما أستخير الله فى الكتابة على نية معقودة، ثم أعدل فى بعض الطريق عنها، وأتحول إلى سواها، ويجئ الكلام متناولا طرفا من هذا أو أطرافاً من ذاك، ويعجزنى أن أختزل مضمونه فى عنوان."[٥٧]

وإذا كان المازني طويل الصمت، كما وصف نفسه، فإنه ما أن يشرع في الكلام الشفهي حتى يطيل ويستفيض، وكثيراً ما يستطرد فيكون معظم استطراده حديثا عن الذات، وقد انعكس هذا الأمر فيما يكتب.

واستطراد المازني للحديث عن ذاته قد يكون محدوداً لا يتجاوز الجملة أو الجملتين، عادة ما تكون اعتراضية، وقد يكون فقرة قصيرة لا تفصم عرى الأفكار وتسلسلها من ذلك قوله في استهلال أحد مقالاته: " من أمتع ما مر بي في هذه الحياة، التي لا أراها ممتعة ولا أحب أن تطول أو تتكرر، ليلة قضيتها بين شراب وسماع .. "[٥٨]

ويتحدث عن امتحان عقده لنفسه ليكتشف ما تبقى في ذاكرته مما قرأ من كتب في مكتبته، وما أن يأتي ذكر المكتبة حتى يستطرد ليحدث قارئه عنها بقوله: "زارني صديق قرأ ما كتبته عن امتحاني لنفسي، فاستقبلته في المكتبة، وقلما أبرحها في هذه الأيام العصيبة،حتى الطعام أتناوله فيها، إذا كنت أريد أن أفرغ من هذه الدعكة بأسرع ما يستطاع، ليتيسر لي أن أستأنف الحياة والقراءة، فلما دخل علي قلت له: ماذا تريد . "[٥٩]

ويحكي عن زيارة للريف كان فيها ضيفاً على عمدة إحدى القرى، فيقول: "كنا إذا قمنا عن الدوار إلى البيت الذي في العزبة نركب الحمير، فإن المسافة طويلة، والكلاب حولنا، وهي أكثر منا عدداً تملأ السماء والأرض نباحاً حتى نترجل وندخل البيت ونختفي عن عيونها، وأنا أكره الكلاب من حقيقية ومجازية ولا أطيقها، وكان البيت لا فناء له إلا الطريق فكنت لا أترجل إلا إذا أحاط بي الخفراء، وتلاصقوا وضمنت أن لا ينفذ إلى من بينهم كلب."[٦٠]

فما أن يأتي ذكر الكلاب حتى يقطع ليخبر القارئ أنه لا يحبها، بكل أنواعها!

لكن من المألوف أن تطول استطرادات المازني للحديث عن الذات طولاً ملحوظاً، فقد تصل في نص المقال إلى ما يربو على نصفه وعندما يعود بقارئه إلى موضوعه الرئيس ينبهه إلى أنه كان يستطرد، ويعود به لما كان يحدثه عنه.

ويرجع السبب في طول الاستطراد عند المازني إلى أنـه: إما أن يكـون أكـثر مـن استطراد واحد، غالباً استطرادين متواليين، وإما أن يكون استطرادين متداخلين بصـورة مركبة، وهذا نمـوذج للاستطرادين يلـى أحدهمـا الآخـر، ففـى كتابـه " قصـه حيـاة " يحدث القارئ عن التحاقه بالمدرسة وأن والدته هي التى كانت معنيـة بـهذا. أمـا أبـوه فكان مشـغولاً، وبدلاً من أن يواصل المازني حديثه عن تعليمه يأخذ القارئ فـى حديـث جانبي عن سبب انشغال والده، ومنه يسـطرد إلى ذوقـه فـي النسـاء الـذى يخـالف ذوق والده، يقول: "لم يطل مكثى فى الكتاب لأن أمى أصرت على المدرسة، وكان أبى مشغولاً عنا بزوجة جديدة، وكان عمله يضطره إلى السفر إلى اسـتنبول، فكـان يقضـى هنـاك مـا شاء الله أن يقضي، شهوراً أو عاماً أو قرابة ذلك ثـم يعـود ومعـه زوجـة، وأحسـبه كـان يضطر إلى الزواج اتقاءً للإثم، ولكن من الغريب أنه كان إذا احتاج إلى السفر مـرة أخـرى يحمل معــه الزوجـة ويسـرحها هنـاك ويجـئ بغيرهـا، وأظنـه كـان يحـب التركيـات ويؤثرهن على سواهن، وعسى أن يكون قد راقه منهن بياضهن وحسن التدبير والنظافـة والطاعة والأدب، فإن يكن ذلك فما ورثت عنه إلا نقيضه، ولست أعنى، كمـا لا أحتـاج أن أقول، إنى أحب الوساخة وسوء التدبير وقلـة الأدب والعيـاذ بـالله، وإنمـا أعنـى أن اللون الأسمر آثر عندى وأحب إلى، وأنه إذا اجتمعـت اثنتـان واحـدة بيضـاء والأخـرى سمراء، وكانتا من الحسن فى منزلة واحدة فالسمراء عنـدى أجمـل وأنـدى علـى القلـب وعسى أن يكون هذا من التعصـب لأمـى ولنفسـى، فـإنى أسمـر، أو إلى السـمرة أقـرب، ولعلى أكره أن تزهى على واحدة ببياض جلدها، ولكن هذا شـطط فلأرجـع إلى مـا كنـت فيه". [٦١]

وهذا نموذج آخر للاستطراد يتضح فيه الشطط بصورة أكبر..ففي مقال له عنوانه "التدخين" يستطرد من الحديث عن التدخين، والسن الذى بدأه فيـه، إلى الحديـث عـن إحساسه بهذا السن، ثم إلى الحديـث عـن المـرض النفسـي وظروفـه وسـلوكه الشـاذ فـى أثنائه لمجرد مصادفة أنه أصيب به في هذا السن نفسـه! يقول: " بدأت أعتاد التدخـين منذ خمس وعشرين سنة، وأمر هذا الرقم معى عجيب، فـإنى أرى كـل شـيء لى يرجـع إلى خمس وعشرين سنة، حتى لقد أخذت أشك فى سني، وعلى أن العبرة بالإحساس لا

بعدد السنين، فمن كان يحس أنه ابن عشرين فليس يضيره أن تقول شهادة الميلاد أنه ابن أربعين سنة، أوخمسين، أو ستين، ومن كان يشعر بالتقادم وأنه هرم كالجبال وأنه أخو نوح أو آدم فليس بنافعه أن تخبره الشهادة أنه أنه مازال في عنفوان الشباب، وكنت في ذلك الوقت سقيم الأعصاب (مضطر بها)، وبلغ من سوء حالى وتلف أعصابى أني كنت أقصد إلى دار الكتب وأقضي فيها ساعتين أو حوالى ذلك أقرأ وصف الأمراض، وأسبابها، وما تحدثه، وتؤدى إليه ثم أسأل نفسي: أى هذه الدواء بي؟ ولم أكن اختار منها إلا أخبثها وأسوأها مغبة، ولا يرضيني إلا أن تكون في أشد حالاتها استعصاء على العلاج، وحدث مرة أن أنتقيت لنفسي منها طائفة صالحة، وقصدت إلى صديق، وقلت له: اسمع يا صاحبى إني مصاب بالسل.

قال مرتاعاً: بالسل؟ تقول بالسل؟

قلت: نعم بالسل، وبالسرطان أيضاً، وأغلب الظن أني أصبت كذلك بذبحة صدرية.

قال: هل جننت؟ كيف تتوهم ؟

قلت مقاطعاً: أتوهم؟ لقد قرأت كل ما كتب في هذه الأرض، فوجدت كل أعراضها عندى ، ولم أجئ لأخبرك بهذا، بل لأدعوك إلى مرافقتي إلى الدكتور س. قريبك."

واتفقنا على اللقاء في موعد قريب ثم مضينا إلى الدكتور "وبعد أن يصف هيئة الطبيب وكيف استقبله يقول: "وجلست أمامه في غرفة الكشف، فنظر إلى مليا ثم قال: نعم .

قلت: نعم؟

قال: تفضل.

قلت: اتفضل يعني ماذا؟

فقال: ماذا بك؟

قلت: اعتقد أني مريض بالسل.

قال: بالسل؟

قلت: طبعاً وبالسرطان أيضاً وبالربو والسكر والزلال.

فقال: مهلاً مهلاً، انتظر قليلاً.

قلت: انتظر أنت، وأخرجت ورقة فيها أسماء الأمراض الأخرى فقرأت "وبالذبحة الصدرية والملاريا والنقرس، ويجوز-لأنى غير متأكد-أنى مصاب بالفالج وبحمى النفاس، فأدهشنى أنه صار يقهقه كأن فى جوفه ألغاماً تنفجر، فجعلت أنظر إليه متفرسا وقد طاف برأسى أنه مخبول، وشعرت بالخوف، يستولى على وأشفقت أن ينالنى منه سوء ولكنى قلت وماذا يخاف أو يتقى من يعانى كل هذه العلل؟

وأقبل على الدكتور يقول بعد أن فرغت الألغام: لنأخذها واحداً واحداً بالترتيب، ولنبدأ بالسل، فهل تسمح لى أن اختبر صدرك؟

قلت: صدرى؟ أعنى أنى لا أدرى كيف تريد أن تختبر صدرى؟ ماذا تصنع به؟

قال: لاشيء، لاتخف فلن أخطفه أو آكله، اخلع هذه الثياب.

فجعلت أنضوها، المعطف أولاً ثم السترة فالصدرية ثم ما تحت هذه، وكانت أشياء كثيرة لا يأخذها الحصر.

فقال الطبيب: ماذا تظن نفسك؟ كرنبة، خرشوفة؟ دكاناً متنقلاً؟ وأين أنت فى هذه الثياب؟ إنى أخشى أن لا أجدك بعد طول العناء!

واختبر ما شاء، ثم قال: آسف ياصاحبى لا أمل لك فى أن تصاب بالسل، فهات غيره، فإن جعبتك حافلة على ما أرى.

وهكذا ظل يؤنسنى من مرض بعد مرض حتى شككت فى علمه، ولم يعد لى ثقة بطبه. ثم قال آخر الأمر: اسمع يا صاحبى إن أعصابك مرهقة، فأرح نفسك قليلاً، واضحك والعب كثيراً، ولاتجالس من يقول إن الدنيا دار شقاء.

وقد فعلت، أعنى من ذلك الوقت وأنا أضحك وألعب، ولا أجالس الذين يزعمون أن الدنيا دار شقاء، ولا أفتح كتاباً فى الطب، فقد رأيت أن قليلاً من العلم يضل ويحير، وأعود إلى التدخين، فقد استطردت عنه لغير سبب أعرفه".(٦٢)

ويتضخم الاستطراد كذلك عندما يعرضه الكاتب وقبل أن ينهيه تتداعى المعانى مرة أخرى، فيبدأ استطراداً جديداً ليخرج منه عائداً للاستطراد الأول ومكملاً له، ثم

ينتبه بعد فترة طويلة إلى أنه أطال وابتعد عن موضوعه، فيذكر ويعود إلى ما كان قد عقد العزم على أن يجعله موضوعاً له، لكن القارئ يخرج من ذلك بشبكة من الحكايات عن ذات الكاتب.

كتب المازني مقالاً عنوانه "امتحان النفس" حكى للقارئ فيه عن امتحان عقده لنفسه ليتخبر ما بقي في رأسه مما قرأه من كتب، واستهله بحديث عن علاقته الحميمة بالكتاب . وما أن يذكر هذه العلاقة حتى يأخذنا بعيداً عن موضوع الامتحان إلى شبكة متداخلة من الحكايات، وهو يفتتح مقاله بقوله: "خمسة وعشرون عاماً تقضت وأنا أقرأ، ولم يفتنى كتاب استطيع أن أمد إليه يداً أو أن أضعه تحت أبطى، وأمضى به شارياً أو مستعيراً أو سارقاً! نعم فقد سرقت مرة كتاباً وكنت يومئذ شاباً فى العشرين من عمرى، أنهز مع الغواة كما يقول النواسي، "وأسوم سرح اللهو حيث أساموا"، وكنت قد تخرجت قبل ذلك بعام فى مدرسة المعلمين العليا، وصرت مدرساً ولى مرتب حسن يكفينى أنا وأسرتى، ويزيد على حاجتى لو أنى عقلت!

وفى عصر يوم من أيام الصيف الحميدة-وما أقلها-كنت جالساً فى "مقهى" ألفته، أنظر إلى الرائحين والغادين، أم ينبغى أن أقول الرائحات والغاديات؟؟ فى ثياب الصيف الشفافة، وأترقب مقدم الأصفياء والخلصاء لنقوم إلى النيل فنركبه بجهل الشباب، وشاء حسن الحظ أو سوءه-لا أدرى - أن يبطئوا علىّ، فضجرت، وقلت أزجى الوقت بكوب من الجعة، وكنت بها كلفاً ولها شريباً، وكان إخوانى يبالغون فى وصف حبى لها وولوعى بها فيذكرون عنى أنى لو كان كل ما معى نصف ريال لأنفقت تسعة قروش على الجعة ووهبت القرش الباقي للخادم وعدت إلى بيتى ماشياً، ولم يكن هذا صحيحاً، ولكن دعه إلى سواه، ومتى كان إخوان المرء إلا أظلم الناس له، وأقلهم تقديراً لمزاياه، وأشدهم عمي عن فضائله وتجسيماً لعيوبه؟

وبينما كنت أكرع الجعة لمحت أستاذاً كان لى فى مدرسة المعلمين، فقمت إليه أحييه، فقال لى بعد كلام، وكان يعرف حبى للكتب: أحسبك لا تقرأ شيئاً الآن.

قلت: بل أقرأ كثيراً.

قال: لا أظن، لقد صرت موظفاً، وقل أن يعنى الواحد منكم بتثقيف عقله بعد أن يترك المدرسة ويجد عملاً له.

فقلت: أؤكد لك أني لا أزال أوسع دائرة أطلاعي، لقد كنت أمس فقط أطالع كتاب "مائدة الإفطار" لويندل هولمز.

فافتر فمه عن ابتسامه فيها من السخرية والأسف معانً، وحز في نفسي أن أرى في وجهه أنه لا يصدقني، وجزعت ووددت لو أن معي هذه الساعة كتاباً فأقول له: أنظر هذه هي الكتب لا تزال رفيقي وأنيسي وسميرى، ولم أدر كيف أقنعه بخطأ اعتقاده، وآلمني أن يسوء رأيه في، فقلت: أقسم لك، فوضع يده على كتفي وقال: لا تفعل، ومضى عني.

لم أطق الجلوس بعد ذلك في المقهي ونسيت إخواني ولم أعد اشتاق أن أركب النيل فهرولت إلى المكتبة التي اعتدت أن أبتاع منها الكتب، وكان عمالها يعرفونني، فهزوا لى رؤوسهم وتركوني أجيل عيني في الرفوف وأعلو وأهبط فوق السلم، فجعلت انتقي من الكتب وانتخب، وقد عاودتني الحمي، وعددت ما اخترت، وحسبت ثمنه فإذا به أكثر مما معي، وأعدت العد والحساب مرة ثانية وثالثة فكنت لا أراني ينقصني في كل مرة غير ثمن كتاب واحد هو-كما يشاء الحظ أن يكون-الجزء الأخير من تراجم فلوطرخس، ولم يكن عندى، وعز عليّ أن أدع كتاباً واحدً، وأحسست كأني متسامح جداً مقصر غاية التقصير لأني سأخرج تاركاً كل هذه المئات على رفوفها دون أن أحملها معي!

لا أطيل حملت هذا الكتاب وحده في يدى كأنه كان معي قبل أن أجئ، ودفعت الباقي إلى التاجر، وأنقدته الثمن وخرجت، وهونت فعلتي على نفسي بأن آليت أن أعود إليه في الغد بثمن ما سرقت، واستطيع أن أقول، ويستطيع القارئ أن يصدق أني بررت ولم أحنث.

وأعود إلى ما استطردت عنه فأقول: أليس حقيقاً بمن يقضى مثل هذا العمر في القراءة والاطلاع أن يجلس ساعة يحاسب نفسه، وأن ينصب الميزان فيضع في كفة ما

أنفق من حياة ومال جهد، وفي كفة أخرى ما اشترى به كل ذلك، وما خرج به منه؟! "[٦٣]

وقد يجئ حديث المازني عن ذاته في نص كامل، وليس مجرد استطراد .وقد ملأ المازني الصحف المصرية بمقالاته الذاتيه القصصية الكاريكاتيرية، وجمع معظمها في كتبه مثل " خيوط العنكبوت" الذي يتضمن قسمين: صور من الأمس وصور من اليوم، وأولهما في ذكريات الطفولة والصبا والشباب، وثانيهما في تجارب الحاضر، وهناك كتبه "صندوق الدنيا"، و"سبيل الحياة""،و"في الطريق"، و"قصة حياة"، وتتضمن جميعها فصولاً ومقالات كاملة في الحديث عن الذات وقد استعنت ببعض منها في هذه الدراسة منها مقالات (العمدة والشقي، التدخين، فاتحة عهد، بين الحياة والموت، في طلعة العيد، الحارة اللعينة، كيف كدت أقتله)، وجميعها من كتاب "خيوط العنكبوت"، ومنها مقالات: (الحب الأول-الحقائق البارزة في حياتي-من ذكريات الصبا-حلاق القرية-سحر مجرب-الفروسية-كيف كنت عفريتاً من الجن) من كتاب "صندوق الدنيا"، ومقال "بركة العجز" و"الابتسام" من كتاب "سبيل الحياة" ..هذا عدا رصيد ضخم من المقالات المنشورة في الصحف والأحاديث الإذاعية.

وقد يكون حديث المازني عن ذاته من خلال شخصيات أعماله الروائية، ففي كتابه الذي يحمل عنوان "قصة حياة" والمنشور سنة ١٩٦١-أي بعد وفاة المازني، كتب المازني في تصديره يقول: "ليست هذه قصة حياتي، وإن كان فيها كثير من حوادثها، والأولى أن تعد قصة حياة".

إن المازني بهذا يحاول أن يتحرى الصدق مع القارئ، فليس شرطاً أن تكون كل الأحداث التي وردت في هذه القصة قد مرت بحياته، أو أن يكون هو بطل هذه الأحداث في الحقيقة، لكن المؤكد أن هذا البطل هو المازني نفسه بما عرفناه من صفاته الخلقية والخلقية وتركيبه النفسي وتكوينه الثقافي وأسلوبه في الحياة وفهمه للمواقف وتعامله معها، ومما يؤكد أن المازني هو بطل هذه القصة أن كثيراً من حوادثها رواه المازني في مواضع أخرى منسوباً لنفسه.

هذا الأمر نفسه أو ما يقاربه وقع عندما قدم المازنى روايتيه إبراهيم الكاتب (١٩٣٢)، ومن بعدها "إبراهيم الثانى" (١٩٤٤) فافتتح رواية "إبراهيم الكاتب" بمقدمة أكد فيها أن إبراهيم الكاتب ليس هو إبراهيم المازنى، فقال: "ولست أحتاج أن أقول إنى لست بإبراهيم الذى تصفه الرواية، وإن هذا المخلوق ما كان قط، ولافتح عينيه على الحياة إلا فى روايتى، ثم إنى لست أرضى أن أكونه، فما تعجبنى سيرته ولا مزاجه ولا التفاتات ذهنه، وقد ندمت على خلقه بعد أن سويته، فلو كان دمية لحطمتها وطحنتها، ولو كان صديقاً لجفوته ونبوت به، ذلك أنه يتناول الحياة باحتفال، وأنا أتلقاها بغير احتفال، وهو يعبس للدنيا، وأنا افتر لها عن أعذب ابتساماتى، وأحس السرور بها يقطر من أطراف أصابعى كالعرق، وهو مغرى بالتفلسف وأنا أعد الواحد من هذا الطراز مرزوءاً يتسحق المرثية، وهو وعر متكبر وأنا سمح متواضع، وهو عنيد وأناريض سلس، وهو نفور وأنا عطوف، وفى نفسه مرارة، وأنا مغتبط بالحياة راض عنها قانع بها، وهو كأنما يريد أن يخلق الدنيا والناس على هواه، ولذلك نراه قليل التسامح ضيق الصدر، وأنا لا أرى فى الإمكان أبدع مما كان، ولست مثله (أو من) بالتثليث فى الحب أو الكره، ولم أمرض قط بالنيمونيا ..إلخ إلخ، فليس بيننا كما ترى من تشابه سوى أن كلينا قصير قمئ، وأنا أزيد عليه أنى أصبت بالعرج، فليته كان هو المصاب وأنا الناجى المعافى".

وعلى الرغم من هذا التنافر البادى واضحاً فى شخصية الرجلين كما حاول المازنى أن يظهره، فإن المازنى يخصه فى هذه المقارنة أنه يتلقى الحياة بغير احتفال، وأنه يفتر للدنيا عن أعذب ابتساماته، وأنه مسرور بها غاية السرور، وهو يرثى لمن يتفلسف، وهو سمح متواضع ريض سلس عطوف مغتبط بالحياة راض عنها قانع بها، وهو يرى أنه ليس فى الإمكان أبدع مما كان، وأنه لا يؤمن بالتثليث فى الحب، وهولم يمرض بالنيمونيا.

ولا بأس فى أن يميز المازنى بين الشخصيتين، أو فى أن كل الحوادث فى الرواية لا تنطبق على حياة المازنى، وأن بعضها من إضافات المازنى لكن كثيراً من حوادث الحياة ومواقفها متكرر فى حياة الشخصيتين.

وقد تساءل الدكتور محمد مندور حول صحة زعم المازنى بأنه ليس بإبراهيم الكاتب، وقال: " وأنا بعد لا أدعى أن أزمة إبراهيم الكاتب قد اتفقت لإبراهيم المازنى فهذا لا يعنينى، ولكننى أحس بوشائج روحية بين الرجلين، أولاً ترى أن لنفسيهما لوناً وأن لحياتهما فلسفة؟ وكم تهزنى روحيهما اللطيفة النافذة"[٦٤]

فبين الرجلين إذاً صلة [٦٥] ..وحديث المازنى عنه يتضمن جانبا كبيراً من حديثه عن نفسه، بخاصة ما ينسبه المازنى لبطل روايته ثم يعود فينسبه لنفسه بحديث صريح فى مواضع أخرى، فهناك صلة بينهما على وجه من الوجوه، ثم إن إبراهيم الثانى هو نفسه إبراهيم الكاتب، فإبراهيم الثانى هو إبراهيم المازنى على وجه آخر من وجوه الصلة.. ولقد افتتح المازنى رواية إبراهيم الثانى بإيضاح قال فيه: " إبراهيم الثانى هو إبراهيم الكاتب أو كأنه على أصلح القولين ثم تغير جداً، فلو أمكن أن يلتقى الإبراهيمان لاحتاجا إلى من يقوم بينهما بواجب التعريف"[٦٦]

إن المشابهة بين شخصية إبراهيم الثانى و المازنى، وبين بعض الظروف التى مرت بحياتها توحى بهذه الصلة، فكلاهما كان فى العقد الخامس من عمره[٦٧] عند صدور الرواية فى الأربعينيات، وكلاهما تمنى دراسة الطب ولم تتحق له أمنيته،[٦٨] وكلاهما مرض بالنوراستينيا[٦٩].

وقد يصوغ المازنى حديثه عن ذاته فى إطار الحوار بين مازنيين فقد أوجد من نفسه مازنياً آخر يحادثه، ومن خلال حديثهما تنكشف معالم ذات المازنى..

فقد حدثنا المازنى عن أنه صار إنساناً آخر بعد أن شب عن الطوق وإن كان لم يغادر شخصيته الأولى جملة، فقد كتب فى مقدمة كتابه "صندوق الدنيا" يقول: " وقد شببت عن الطوق جداً وخلفت ورائى طفولتى التى لا تعود:

وصرت غيرى فليس يعرفنى	إذا رآنى الشباب ذو الطرر
ولو بدا لى لبت أنكره	كأننى لم أكنه فى عمرى
كأننا اثنان ليس يجمعنا	فى العيش إلا تشبث الذكر
مات الفتى المازنى ثم أتى	من مازن غيره على الأثر

ولكنى مازلت أمت إلى طفولتى بسبب قوى، وما انفكت أخراى معقودة بأولاها"[٧٠]

إن ذكريات الطفولة حاضرة، ولذلك يعرضها، وهو وإن كان قد أصبح اثنين فأنهما يتحاوران ويتصارعان، ومن خلال ذلك تصل إلينا ذات المازني، وهذا هو الأمر نفسه الذى أحدثه المازنى فى بطلى روايتيه إبراهيم الكاتب، وإبراهيم الثانى، " فالثاني" كان "الكاتب" قديماً ثم تطور، فإذا اجتمعا أنكر كل منهما الآخر، واحتاجا لن يعرف كلا منهما بصاحبه، لكنهما إذا تحاورا كشفا عن ذات المازني، وهذا ما أكده العقاد عندما قال إن المازني "استطاع أن يقسم "أنانيته" قسمين متلازمين يسخط أحدهما فيتناوله الآخر بالعبث والتعزية ويشمخ الشامخ منهما فيغض من المطمئن الوادع، ولا يندر في كتابته أن نقرأ له دلائل هذه التثنية المباركة"[٧١]

وقد علق الدكتور محمد مندور على انقسام المازني إلى شخصين بأن المازنى القديم موجود فى الشعر، أما الحديث فموجود في النثر في مقالاته " وإن لم يكن من الصحيح أن المازني القديم قد مات عن آخره ولم يخلف شيئاً فى المازنى الحديث، فكثيراً ما يحتل المازنى القديم المازني الحديث ويأخذ الاثنان فى العراك والتنابذ، كما يحدث أن يجلس المازنى الحديث وأمامه شعر المازني القديم أو شخصه ثم يتحاور الاثنان، وإن كان الجديد هو الذى يقود الحوار ويسلخ القديم بألسنة حداد"[٧٢]

وفى مقال عنوانه " بين القراءة والكتابة" يتحاور المازنيان: "ولكم قلت لنفسى: أهذا الذى ركبه الله لك يا مازنى بين كتفيك رأس كرؤوس الناس أم معدة أخرى، وأداة نظر وادراك وتفكير أم مخزن يكتظ حيناً ويخلو حيناً تبعاً لانتقال الأحوال بك؟ والحق أقول إن الجواب يعييني "[٧٣]

ويواصل: " وأحيانا أفعل هذا: أسأل نفسى: " أفى رأسك شىء؟"، وأعنى بالشىء ماله قيمة لا أى شىء على الإطلاق، فتساورنى الشكوك فأنقر بأصبعى على جوانب رأسى كمن يريد أن يتبين من الرنين مبلغ الخلو"[٧٤]

وفى رواية "إبراهيم الكاتب" فصل كامل يتحاور فيه الإبراهيمان .والفصل بعنوان "أين الطريق إلى حيث يسكن النور"، وهو الفصل الخامس من القسم الثانى .جاء فيه: "فى الصباح أيضاً، وإبراهيم يتمشى وحده فى حديقة الدار وحده؟ كلا، بل معه .كيف نقول؟ نفسه، تحاوره وتداوره وتناوشه وتنوشه أيضاً، وتقول له فيما تقول:

- إنك تحبها ألست تحبها؟

- فيقول: أحبها؟ ويحى لقد كان لى ثوب رجولية رزين، فأين الآن وفائى للخلاق الرزين؟ تجملى أين؟ وكرامتى ماذا صنع الله بها؟ وردى النفس إذا جمحت على مكروهها؟ أحبها؟ وأسفاه، لقد صرت عارى الهوى ليس لى ما يستر القلب على الناظرين .ويطلق ضحكة مثقلة بالدموع المحبوسة فتقول النفس ملحة: تحبها إذن؟

- نعم.

- جسمها؟

- يفتننى روحها فيه.

- طبيعتها؟

- نادرة . نادرة.

- ويرسل آهة، فتزداد نفسه عليه شداً، ولاتترفق به، وتقول:

- إذن لا شك فى النتيجة؟

- فيقول: لا أدرى

- فتعيد الكرة عليه: ألا تظن أنه من المحتمل أن تظفر بزواجها!

فيهز كتفيه ويقول:

ربما ولكن كيف واللعينة أختها تكيد لنا وتعترض سبيلنا.

وتكف النفس هنية، ثم تعود فتسأل:

- أليس كل حب إلى ملال وكل حسن إلى عفاء؟

- نعم.

- وللقلب جمحة، اليس كذلك؟

- نعم.

- أليس أولى بك أن تجعل العقل لجاماً؟

- فيسألها بدوره: كيف؟

- فلا تجيب ولا تسمح له أن ينقلب هو السائل .."[٧٥]

وقد يحدث المازنى قارئه عن ذاته دون تصريح بل ينسب الوقائع لآخر .عادة ما يكون شخصاً مجهولاً يرمز لاسمه بالحروف ثم ينسى الأمر كله ليعود بعد حين فيكتب فى الموضوع نفسه، ويروى هذه الأحداث والمواقف والخبرات باعتباره صاحبها، وبذلك نكتشف أعماله بعضها .وسواء أصرح المازنى بذلك أو لم يفعل فإن معالم ذاته واضحة فى كل ما يكتب.

- للمازنى مقال عنوانه "صورة وصفية لصحفى" تحدث فيه عن الصحفى (م.) الفاشل في مهنة الصحافة، والذى لا يصلح لغير الكتابة ويروى بعض المواقف التى تؤكد فشله، وفى مقال آخر عنوانه "بركة العجز" يتبين أن الصحفى (م.) هو المازنى نفسه. إذ يروى بعضاً من هذه المواقف منسوبة لنفسه، منها على سبيل المثال خطؤه فى استقاء بعض المعلومات من وزارة معينة .إذ ذهب إلى وزارة أخرى جاهلاً بهويتها، أو بالوزارة التى يمكن أن يستقى منها تلك المعلومات بالتحديد، وكان المازنى قد نسب هذه الواقعة لنفسه فى مقال "بركة العجز" كما سبق أن أوردتها لكنه فى مقال "صورة وصفية لصحفى" نسبها إلى (م.) وحكاها بالتفصيل: "بعث به-أى رئيس التحرير-فى اليوم التالى إلى وزير الحقانية، ولم يكن قد احتاج من قبل أن يذهب إلى وزارة من الوزارات، فسأل بعض من لقيهم فى الطريق فدلوه، وكان وهو سائر يفكر فى ثقل هذه التكاليف وفى هذه الضرورات المتبعة، وانتقل من هذا إلى التفكير فى الموضوع الذى يقصد إلى الوزير من أجله، فلم ير أن المسألة تحتاج إلى استفهام أو لقاء وزير، وكيف يبدأ الكلام وماذا يفعل إذا رفض الوزير أن يجيب؟ ولماذا لا يذهب رئيس التحرير نفسه؟. ويتوالى وصفه للموقف وكيف كان مرتبكا حتى يصل بنا إلى مكتب الوزير: "فجلس على حرف الكرسى وافتر فمه عن ابتسامة بلهاء، وكان يدرك أن عليه أن يتكلم ولكن لسانه خانه كأنما قد استل منه .وكان الوزير دمثا ريض الخلق، فأبتسم وقال له وهو يميل إليه:

أتشرب القهوة؟ كلا إذن خذ سيجارة؟ ولا هذه؟ ألا تدخن؟

فأومأ المسكين برأسه أن نعم، فقال الوزير:

"إذن يجب أن تدخن"، وقدم له العلبة فأخذ منها واحدة وأسقط واحدة أخرى على المكتب واستطاع فضلا عن ذلك أن يطير بكمه بضع أوراق".

وبعد أن أسرف المازنى فى بيان المواقف التى تؤكد ارتباك هذا الصحفى (م.) قال إنه عرض موضوعه على الوزير: "فقال الوزير ولم يخف امتعاضه: ولكن هذا من اختصاص وزير الحقانية!.

ولو كان صاحبنا حاضر الذهن لفطن إلى الغلط الذى وقع فيه، ولاستطاع أن يحسن التخلص. ولكن لسانه سبق رأسه فقال: ولهذا جئت لمعاليكم.

قال الوزير وقد اشتد امتعاضه: ولكنى لست وزير الحقانية وخرج (م.) وهو لا يرى ولايفهم شيئاً، وماذا عسى أن يقول عنه رئيس التحرير، أو أى إنسان حين يعلم أنه يخلط بين وزير الحقانية ووزير ..أى وزارة هذه التى كان فيها؟ حتى هذا لا يعرفه"(٧٦)

وهناك طريقة أخرى للحديث عن الذات، فقد يروى حديثاً بأكثر من طريقة، يضيف ويحذف، يصرح ويخفى تبعاً للموقف الذى يروى فيه ففى مقاله: "الجيل الجديد" يحكى لمجموعة من الشباب ما سبق أن حكاه عن سرقة الكتاب وكان شاهده هنا على عادة القراءة، ولأنه يريد أن يكون قدوة صالحة، وأن يتخذ لنفسه سمت الأستاذ أو المربى فقد اجتزأ من الحكاية ما يتناسب الموقف، وصاغها بالطريقة التى تلائمه . ويسهل أن نلاحظ الفرق بينها وبين ما أورده من قبل-والذى سبق لنا أن عرضناه-يقول: "بعد أن تخرجت من مدرسة المعلمين العليا، وأصبحت مدرساً اتفق يوماً أن كنت جالساً فى مقهى بميدان قصر النيل-ميدان الإسماعيلية الآن-وكان معى كتاب " حديث المائدة" لويندل هولمز، وكنت أقرأ فيه حديث الشاعر عن المائدة، فمر بى إنجليزى كان معلماً لى فى مدرسة المعلمين، فخففت إليه وحييته فقد كنت أحبه، فكان أول ما قاله لى: أظن أنك لاتقرأ شيئاً فى هذه الأيام، فسألته عن سبب هذا الظن القبيح بى، فقال: ألست مدرساً وموظفاً ولك مرتب تتقاضاه فى آخر كل شهر، فما حاجتك إلى القراءة؟ وكان يتهكم ولو أنى شئت لما عبأت بسوء رأيه هذا، ولكنه شق على أن يتوهم أنى ما أقرأ إلا طلباً للشهادة ورغبة فى الوظيفة، فرجعت إلى حيث كنت

قاعدا، وعدت إليه بالكتاب الذى كنت أقرأ فيه، ودفعت به إليه وقلت له: اسـألنى إذا شئت امتحنى..نعـم فإنى مستعد، فابتسم وقال: إنما كنت أمزح لأحثك على المواظبة على الاطلاع وإنى لأعرف أنك تحب التحصيل للتحصيل "ففرحت بـهذا جـدا وعـدت إلى مجلسي مسرورا مغتبطا بحسن رأى أستاذى"(٧٧)

ومراجعة سريعة لهذه الحكاية نفسها فى نص مقال "امتحان النفـس" تؤكـد أن المازنى هنا قد أضاف وحـذف، وصـاغ الحكايـة صياغـة جديـدة تناسـب مقـام التوجيـه والنصح للجيل الجديد باعتباره قدوة .بينما الحكاية كما رواها من قبل فـى "امتحـان النفس" كـانت تقـدم مسـوغا لسـرقة الكتـاب، حيـث اسـتفزه أسـتاذه بعـدم ثقتـه فيـه وبتكذيبه مما دفعه إلى المكتبة وأراد أن يحمل كل ما فيها من كتب، لكن المال الذى كان معه كان قليلا، ولذا سرق الكتاب.

ثالثا: لماذا يتحدث المازنى عن ذاته؟

فإذا ما انتقلنا إلى التساؤل الأخير حول أسباب طـرح المـازنى هـذا الحديـث عـن الذات بكل هذه الصراحة والشجاعة، مع ما يضمنه مـن نقـائض ومـذام يحـرص النـاس عادة على كتمانها، ثم لا يكتفى بـهذا الطـرح، بـل يتـهكم مـن ذاتـه حتـى أصبـح مـن الضرورى إنصاف المازنى من نفسه، على نحو ما رأى عباس العقاد ومحمد منـدور (٧٨)، بعد أن سخر منها ومـن إنتاجـه فجعـل مؤلفاتـه القيمـة حصـاد هشيم، وقبـض ريـح، وملهاة أطفال بصندوق الدنيا، حتى أصبح ظاهر الأمـر يوحـى بأنـه يجـور علـى نفسـه ويقلل من قدرها، فهل معنى هذا أنه لم يكن راضيا عن نفسه؟

إن العكس هو الصحيح، فهو يقول: "أترى يرضى كل أمرئ عن نفســه؟ أحسـب أن الجواب نعم، وقد يتمنى ما أوتـى سـواه مـن جـاه أو مـال أو فصاحـة أو غـير ذلـك، ولكنه لا يقبل أن يغير شخصيته، وأن يستبدل بها سـواها، لعـل العـادة هـى السـبب، فإن المرء يألف نفسه كما لا يألف شيئا غيرها"(٧٩)

إنه راض عن نفسه رغم عيوبها ونقائصها، مؤمن بأن "عين الرضى عن كل عيـب كليلة"، فيقول" ولو أنى أعطيت نفس إنسان آخر غيرى لما قبلـت، ومـع ذلـك لا تخفـى

على عيوبي ونقائصي من مادية وأدبية، ومـن بدنيـة ونفسـية أو عقليـة ومـن دلائـل الرضى عن النفس على الرغم من الإحاطة بعيوبها والفطنة إلى مواطـن الضعـف والنقـص فيها أني أستخف بهذه العيوب، ولا أبالي أن أذكرها، ولا أعبأ شـيئاً إذا رأيـت النـاس يعرفونـها كما أعرفها، وإني لأدرك بعقلـي أنـها نقـائص ومـذام، ولكنـي أرانـي اتخـذ أحياناً من المعالنة بها مفخرة ومحمدة، ولست استخف بها في الحقيقة ولكنما أحـاول تهوينـها على نفسي حتى لا يكربني أمرها، ولأظل محتفظاً بحبي لنفسي ورضاي عنـها وغروري بها، وحب النفس من حب الحياة"[80]

إن الإعـلان عـن هـذه العيـوب هـو محاولـة للتـهوين مـن جسـامتها، وليـس للاستخفاف بها، ذلك إذا سبب آخر من أسباب حديثه عن نفسه كثيراً، فهو لايريد أن يكبت إحساسه بهذه العيوب ويكتم أمرها فتتضخم إنه يفصح ويسخر لأنـه يؤمن بـأن مداراة العيوب تثقل على الإنسان شـعوره بـها، أمـا طرحـها فيمكـن مـن التـهوين مـن قدرها، لذلك يقول: " إن المـرء لا يسـعه إلا أن يفطـن إلى حقيقـة نفسـه، ولكـن إداركـه لعيوبه لا يمنع الحب والإيثار، وأحسب أن مـن هنـا مـا يسـمونه "مركـب النقـص" أي معالجة الإنسان مداراة عيب يثقل على نفسه الشعور به، ومحاولة تعويضه مـن ناحيـة أخرى، والمقارنة والامتحان همـا بـاب المعرفـة ولا سـبيل إلى هـذا الـذي يسـمى مركـب النقص إلا بعد المعاناة أي الامتحان والمقارنة، ولو امتنعت أسباب المعاناة والمقارنـة بينه وبين غيره لما شعر المرء بنقص في نفسـه أو فـي بدنـه، ولمـا أحـس الحاجـة إلى مـداراة النقص وستر العيب بالتماس الصحة أو القوة من ناحية أخرى"[81]

لقد أراد بذكر هذه العيوب والحديث عنها أن يتخلص من أزمة نفسية يمكـن أن يعاني منها لو أنه كبت شعوره بعاهتـه أو عيـوب أو إحساسـه بـالنقص، إن عيوبـه لم تترك له إحساساً مريـراً، وهـو يذكرهـا فـي معـرض التفكـة والمعابثـة-معابثـة نفسـه وقارئه-ولم يترك لنفسه فرصة الحسرة على ما أصابه.

ثم إن المازني لا يحب خداع النفس، أو أن يخلع عليها ما ليس فيـها مـن صفـات حميدة وقد تحدث عن بطله إبراهيم الكاتب فقال: "ولم يكن إبراهيم ممـن يحبـون أن يخدعوا نفوسهم وينحلوها من المزايا ما عطلت منه"[82]

وهناك سبب آخر يدفعه إلى الحديث عن الذات، ذلك أنه كان دائم التأمل في أحوال نفسه ومقارنتها بالآخرين يقول: "وقد شاء ربك أن يخلقني بعين لا تفتأ كلما وقعت على شيء تنثني مرتدة إلى نفسي تدير فيها حملاقها مفتشة باحثة منقبة، ثم يهتف بي هاتف من ضمير الفؤاد أن هات المسطرة، فأمد إليها يدي، وأذهب أقيس الأبعاد بين ما كنت وما أنا اليوم."(٨٣)

وقد خلع المازني على إبراهيم الكاتب هذه الخصلة فجعلة دائم التأمل في أحوال نفسه، ويحدثنا عنه بأنه "كان دأبه أن يدور بعينه في نفسه ليطلع على كل ما فيها، وأن يجيلها فيما هو خارج عنها ليحيط بكل ما وراءها، ولكنه قلما رأى شيئاً خارجها إلا من خلاله"(٨٤).

ثم ماذا بعد كل هذا التأمل في ذاته. إنه قد عرفها جيداً، ومن يعرف نفسه يمكنه أن يعرف كل العالمين، ومن يجهل الناس يجهل نفسه كذلك، يقول: " لو كان إنسان يستطيع أن يعرف نفسه حق معرفتها لكنت أنا خليقاً بذلك، فما أنفك أدير عيني فيها وأحاول أن أغوص في أعماقها ولكنه مطلب عسير، وأعترف أني كثيراً ما أفاجأ من نفسي بألغاز تحيرني ومع كثرة الإخفاق وتواليه لاأزال اعتقد أن كل إنسان صورة من غيره، فمن عرف نفسه فقد عرف الناس جميعاً، ولكنه منال بعيد كما قلت، غير أن مطلبه على بعده جميل فاتن، وقد صار هذا نهجي في الوصول إلى المعرفة، وهو ليس بأشق ولا بأيسر وأسهل من نهج سواي، ولكل امرئ سبيله وإذا كانت سبيلي تنأى بي عن الناس، فإنهم معي وفي قلبي، ألم يقل الشاعر: "وفيك انطوى العالم الأكبر"(٨٥)

ويبدو أن طول تأمله أحوال ذاته وطرحها للمناقشة وقسوته في محاسبتها، ونصب الميزان لها-كما نقلنا عنه من قبل-قد أفاده، ذلك أنه لم يعد يؤذيه رأي الناس فيه؛ لأن رأيه في نفسه أسوأ ..لذلك يقول: "من طول ما اعتدت محاسبة النفس، صرت عظيم التسامح، ومن طول ما وطنت النفس على معاناة الشر والأذى والمتعبات والمنغصات صرت لا يروعني حادث مهما جل ."(٨٦).

وهناك أمر أخير أتصور أنه يتصل بوجه من الوجوه بأسباب طرح المازنى الحديث عن ذاته .فالمازنى ثرثار يتبسط فى الحديث مع الآخرين بخاصة من يألفهم من الناس، وقد اعترف بهذا الميل إلى الثرثرة وإرسال نفسه على سجيتها، وهو عندما تأخذه هذه الحالة من الرغبة فى الإفضاء يطرح كثيراً من خصوصيات هذه الذات فى غير حرج هذا عن نصيب سامعيه، ولكن ماذا عن القارئ؟

إن نصيبه أوفر، ذلك أن المازنى كان كاتبا غزير الإنتاج تحتشد الصحف بمقالاته، وهو يزودها بهذا الرصيد الهائل لأنه كان يتعيش من الكتابة ..فكان دائماً فى حاجة إلى الأفكار والموضوعات، وليس أقرب إليه من ذاته يطرحها باعتبارها موضوعاً إنسانياً جذاباً، فقد كتب يصور كيف كان يكتب ليل نهار: "أقوم من النوم لأكتب، وآكل وأنا أفكر فيما أكتب، فألتهم لقمة، وأخط سطراً أو بعض سطر، وأنام فأحلم أنى أهتديت إلى موضوع، وأفتح عينى فإذا بى قد نسيته وأشتاق أن ألاعب أولادى فيصدنى أن الوقت ضيق لا ينفسح للعب والعبث، وأن علىّ أن أكتب، وأرى الحياة تزخر تحت عينى فاشتهى أن أضرب فى زحمتها وأسوم سرحها، ولكن المطبعة كجهنم لا تشبع ولا تمل قولة هات، وأكون فى المجلس الحالى بحسان الوجوه رقاق القلوب .فأشرد عنهن وأذهل عن سحر جفونهن وأروح أفكر فى كلام أكتبه صباح غد، وأشرب فلا أسهو، وأضحك فلا أرانى ألهو، ويضيق صدرى فأتمرد وأخرج إلى الطرقات أمتع العين بما فيها مما تعرضه الحياة فإذا بى أقول لنفسى إن كيت وكيت مما تأخذه العين يصلح أن يكون موضوع مقال؛ فأقنط وأكر راجعاً إلى مكتبى لأكتب وهكذا كأنى موكل بفضاء الصحف أملؤه كما كان الشاعر القديم المسكين موكلاً بقضاء الله يذرعه ."(٨٧).

فإذا كان الحال كذلك، مع اعتبار المبالغة، فإن ذلك المعين الإنسانى الزاخر الكامن فى ذاته أقرب إليه عندما يكتب وأقرب إلى نفوس القراء عندما يطالعون.

وبعد،

فذلك كان المازنى، الكاتب الذى أعطى قارئه بكل الحب عصارة حياته، وخلاصة تجاربه وخبراته الإنسانية الرائعة، فأفاده وأمتعه..ومازال يفيدنا ويمتعنا

بعد مرور خمسين عاماً على رحيله، ففـي إنتاجـه حيويـة لا تنطفـئ بمـرور السـنين، وسيبقى التواصل بين المازنى وقرائه قائماً ما بقى فى قـراء العربيـة مـن يقـدرون الأدب الخالد والفن الجميل.

الهوامش

(١) د. محمد مندور، إبراهيم المازنى، ص٢٢.

(٢) السابق، ص١٦.

(٣) أخبار اليوم، مقال: لو كنت شمشون، ١٩٤٨/٢/٢١.

(٤) المازنى، فى الطريق، مقال: عقاب اللص، ص١٥٠.

(٥) السابق، مقال، الجارة، ص٦٨.

(٦) المازنى، خيوط العنكبوت، مقال: فى طلعة العيد ص١٠١.

(٧) المازنى، إبراهيم الكاتب، ص١٤٢.

(٨) خيوط العنكبوت، مقال: بين الحياة والموت، ص١١٧، ١١٨.

(٩) خيوط العنكبوت، مقال: فى طلعة العيد، ص١٠٣.

(١٠) إبراهيم الكاتب، المقدمة.

(١١) السابق، ص١٩.

(١٢) السابق، ص١٨.

(١٣) السابق، ص١٩.

(١٤) السابق، ص٣٢.

(١٥) السابق، ص٩١.

(١٦) المازنى، إبراهيم الثانى، ص١٢، ١٣.

(١٧) قبض الريح، مقال: متاعب الطريق، ص١٥٠ .

(١٨) إبراهيم الكاتب، ص٣٠١.

(١٩) السابق، ص١٨.

(٢٠) أخبار اليوم، مقال: لوكنت شمشون، ١٩٤٨/٢/٢١.

(٢١) أحاديث المازنى، أعياد الأمة، ص٩.

(٢٢) إبراهيم المازنى، ص١٧٠.

(٢٣) السابق، ص١٧١.

(٢٤) السابق، ص١٧٣.

(٢٥) مختارات من أدب المازني، مقال: حلم،٨٥.

(٢٦) أخبار اليوم، مقال: لو كنت شمشون.

(٢٧) مجلة الرسالة، مقال: عين الرضى وعين السخط، ١٩٣٧/٧/١٢ .

(٢٨) أحاديث المازني، حديث مجلس، ص١٨٠، ١٨١.

(٢٩) المازني، صندوق الدنيا، مقال: الحب الأول، ص٦٦ .

(٣٠) خيوط العنكبوت، مقال: كيف كدت أقتله، ص٤٢، ٤٣ .

(٣١) مختارات من أدب المازني، مقال: حلم، ص٨٥.

(٣٢) السابق، ص٨٦.

(٣٣) مجلة الرسالة، مقال: عين الرضى وعين السخط، ١٩٣٧/٧/١٢.

(٣٤) قبض الريح، مقال: الإنسان مخلوق غير شريف، ص٢١٢ : ٢٠٩.

(٣٥) مختارات من أدب المازني، مقال: امتحان النفس، ص٨: ٥.

(٣٦) خيوط العنكبوت، مقال: بين الحياة والموت، ص١٧١ : ١٢١.

(٣٧) سبيل الحياة، مقال: الابتسام، ص٥٢.

(٣٨) خيوط العنكبوت، مقال: في طلعة العيد، ص١٠١ .

(٣٩) السابق، مقال: الحارة اللعينة، ص٤٦.

(٤٠) مجلة الرسالة، مقال: حلم بالمدرسة، ١٩٣٧/٨/٩.

(٤١) إبراهيم الكاتب، ص٣٧.

(٤٢) إبراهيم الثاني، ص١٦٢.

(٤٣) المازني، قصة حياة، ص٢٢، ٢٣.

(٤٤) أحاديث المازني، أعياد الأمه،ص٩.

(٤٥) مجلة الرسالة، مقال: الجيل الجديد، ١٩٣٧/٧/٥.

(٤٦) خيوط العنكبوت، مقال، فاتحة عهد، ص٣٩٣، ٣٩٤ .

(٤٧) السابق، ص٣٩٥، ٣٩٦.

(٤٨) من ذلك مقال "بركة العجز" فى كتابه "سبيل الحياة"، ومقال "صورة وصفية لصحفى" فى كتابه "صندوق الدنيا".

(٤٩) سبيل الحياة، مقال: بركة العجز، ص٢٦.

(٥٠) السابق، ٢٧، ٢٨.

(٥١) أحاديث المازنى، أعياد الأمة، ص٩.

(٥٢) سبيل الحياة، مقال: الكتابة وحالات النفس، ص٩٢: ٩٤.

(٥٣) أحاديث المازنى، المقدمة، ص٣: ٨.

(٥٤) أحاديث المازنى، من دروس الحياة، ص٩١: ٩٥.

(٥٥) أخبار اليوم، مقال: خازوق لا مفر منه، ١٩٤٧/١٠/٤.

(٥٦) أخبار اليوم، أعطنى عمراً وارمنى فى البحر، ١٩٤٩/١٢/١٩.

(٥٧) قبض الريح، ص١٣، ١٤.

(٥٨) السابق، مقال: ليلة، ص١٢٤.

(٥٩) مختارات من أدب المازنى، ص١٤.

(٦٠) خيوط العنكبوت، مقال: العمدة والشقى، ص١٣٨.

(٦١) قصة حياة، ص١٧.

(٦٢) خيوط العنكبوت، مقال: التدخين، ص١٠٨.

(٦٣) مختارات من أدب المازنى، مقال: امتحان النفس، ص٥: ٨.

(٦٤) د. محمد مندور، نماذج بشرية، ص١٤٣.

(٦٥) أكدت د. نعمات فؤاد فى كتابها "أدب المازنى" ص٦٢ أن إبراهيم الكاتب هو نفسه إبراهيم المازنى.

(٦٦) إبراهيم الثانى، ص٥.

(٦٧) السابق، ص١٧.

(٦٨) السابق، ص٩٧.

(٦٩) السابق، ص١٠، ٦١، ١٠٦.

(٧٠) صندوق الدنيا، ص٧ والأبيات من قصيدة "كأس النسيان" للمازنى.

(٧١) كلمة العقاد فى استقبال المازنى بمجمع اللغة العربية، مجلة المجمع، ج٧، ص١٥٤.

(٧٢) د. محمد مندور، إبراهيم المازنى، ص١٢.

(٧٣) قبض الريح، مقال: بين القراءة والكتابة، ص١٢.

(٧٤) السابق، ص١٣.

(٧٥) إبراهيم الكاتب، ص١٤٦، ١٤٧.

(٧٦) صندوق الدنيا، صورة وصفية لصحفى، ص١٥٥ : ١٦٢.

(٧٧) مجلة الرسالة، مقال: الجيل الجديد، ١٩٧٣/٧/٥.

(٧٨) العقاد، كلمته فى المجمع فى استقبال المازنى، مجلة المجمع ج٧، ص١٥٣، د. محمد مندور، إبراهيم المازنى، ص٣.

(٧٩) أحاديث المازنى، المقدمة، ص٣.

(٨٠) مجلة الرسالة، مقال: عين الرضى وعين السخط، ١٩٣٧/٧/١٢.

(٨١) السابق.

(٨٢) إبراهيم الكاتب ص٣٥.

(٨٣) قبض الريح، مقال: المفعول المطلق، ص٢٠١.

(٨٤) إبراهيم الكاتب، ص١٨.

(٨٥) أحاديث المازنى، المقدمة، ٧، ٨ .

(٨٦) السابق، ص٦.

(٨٧) صندوق الدنيا، ص٨، ٩ .

المراجع

١- إبراهيم عبد القادر المازني: قبض الريح، المطبعة العصرية، القاهرة، ١٩٢٨.

٢- ______________: خيوط العنكبوت، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة ١٩٣٥.

٣- ______________: في الطريق، كتاب الهلال (٣٢)، دار الهلال، القاهرة، ١٩٥٣/١١.

٤- ______________: إبراهيم الثاني، سلسة كتب ثقافية (٨٠)، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٠/١٢.

٥- ______________: أحاديث المازني، القاهرة، ١٩٦١.

٦- ______________: قصة حياة، القاهرة، ١٩٦١.

٧- ______________: مختارات من أدب المازني، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦١.

٨- ______________: إبراهيم الكاتب، دار الشروق، القاهرة، ١٩٧٥.

٩- ______________: سبيل الحياة، القاهرة، ١٩٧٧.

١٠- ______________: صندوق الدنيا، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥.

١١- د. محمد مندور: إبراهيم المازني، محاضرات ألقيت سنة ١٩٥٤ على طلبة قسم الدراسات الأدبية بمعهد الدراسات العربية العالية. مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، القاهرة، ١٩٥٤.

١٢- ______________: نماذج بشرية، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ١٩٩٦.

١٣- نعمات أحمد فؤاد: أدب المازني، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٥٤.

الدوريات

١- صحيفة أخبار اليوم: ١٩٤٥-١٩٤٩

٢- مجلة الرسالة: ١٩٣٧

٣- مجلة مجمع اللغة العربية: الجزء السابع.

صور الشاعر المتعددة فى كتابات إبراهيم عبد القادر المازنى

شعبان يوسف

هذه ليست دراسة تتقصى بشكل حرفى كافة الأشكال والصور التى وردت فى كتابات المازنى جميعاً، لأن ذلك يحتاج إلى دراسة كبيرة ومطولة تستغرق وقتاً طويلاً، حيث إن المازنى كان مولعاً ومغرماً بالتفكه والسخرية، وكثيراً ما كان يرسم بورتريهات للأدباء والشعراء، آخذاً نفسه أولاً، ومعرجاً على الأدباء بشكل عام، ثم مادحاً أو قادحاً وواصفاً معاصريه وغير معاصريه، وراسماً لهم هذه الصور التى ترامت كثيراً فى كتاباته المتنوعة، المقال، والدراسة، والقصة القصيرة، والرواية، فما من فرصة كانت تتاح للمازنى للكتابة عن الأديب والشاعر إلا ويطرح صوراً متعددة وأشكالاً مختلفة فى حين، ومتشابهة فى حين آخر، وكثيراً ما يصل به الأمر إلى أن يصف هذا الشاعر بالجنون، بل نلحظ أنه ما من شاعر تناوله أو أديب تعرض له، إلا وكانت فكرة الجنون مطروحة، ونجده يفرط فى إلصاق هذه الصفة بعبد الرحمن شكرى. وفى شعره يجد المازنى مجالاً خصباً أجاد فى التعامل معه، واستخراج كافة ما ينطوى عليه لخدمة هذه الفكرة، حيث إن العالم الشعرى والعالم النثرى لشكرى، أتاحا للمازنى فرصة كبيرة لكى يجرب قدراً كبيراً من القسوة التى تتسم وتأخذ المنهج النقدى المشوب بروح المازنى الساخر، وطريقة النظر الخاصة به.

ولم ينج من هذه الصورة أقرب الشعراء لقلب المازنى، مثل ابن الرومى، وإن لم يستطع الاجتراء على زميله الأستاذ العقاد فى نقده له، وإكبار تجربته، والإعلاء من شأنها، والتقريظ المبالغ فيه بقوله "لأول مرة فى تاريخ الأدب المصرى - والعربى أيضاً - يرى القارئ عملاً فنياً تاماً قائماً على فكرة معينة تدور على محورها القصيدة وتجول"[1]، ومن الطبيعى ألا يتعرض المازنى للعقاد ولشعره ولفكره بالنقد السلبى

لأسباب عديدة، يتعلق أولها بحكم الانتماء إلى جماعة واحدة، وهى جماعة "الديوان". ويتعلق ثانيها بقوة العقاد النقدية والفكرية، وباعتباره الرائد والمؤثر، رغم أن المازنى لم يلتزم باعتبار هذه الزمالة بصدد صديقه عبد الرحمن شكرى، فأخذه بشدة، للدرجة التى أوصلت شكرى للاعتزال، مما دعا جماعة أبوللو – فيما بعد – أن تدافع عن شكرى بود وحميمية ومسئولية على السواء، والشد من أزره، فيما أسموه – أنذاك – محنة ، آخذين على المازنى شدته، ومهاجمين العقاد نقداً حاداً، معلقين على كافة مؤاخذاته لهم بلهجة حادة، ربما تشبه لهجته الحادة والجارحة فى أحيان كثيرة.

والمازنى الباحث عن شكل وصورة وهيئة طوال الوقت للأديب، لا يمل من إطالة النظر فى شخصه، وصفاته، وسماته، وروحه، وإطلاق الصفات على الأدباء بكثرة، وإعطاء ملامح خاصة، مميزاً لهم تمييزاً حاداً، وذلك فى كافة نتاجاته الإبداعية والنقدية والفكرية، أى المقال، القصة القصيرة، الدراسة النقدية، والرواية آخذًا فى الاعتبار صورته، وهيئته هو ذاته، كما تجلت بشكل واسع فى "إبراهيم الكاتب"، رغم أنه يحاول نفى أن صورة "إبراهيم الكاتب" هى صورته، وينفى أى علاقة بينهما، وإمعاناً فى ذلك يقول فى مقدمة الرواية – التى حذفت فيما بعد-: "ولست أحتاج أن أقول إنى لست بإبراهيم الذى تصفه الرواية، وإن هذا المخلوق ما كان قط، ولا فتح عينيه إلا فى روايتى، ثم إنى لست أرضى أن أكونه، فما تعجبنى سيرته ولا مزاجه ولا إلتقافات ذهنه، وقد ندمت على خلقه بعد أن سويته، فلو كان دمية لحطمتها وطحنتها، ولو كان صديقاً لجفوته ونبوت عنه"[٢].

وبالرغم من أنه يحاول نفى الصلة تماماً بينه وبين شخصية الرواية، ويحاول أن يثبت ويؤكد هذه القطيعة من خلال المقارنة التى يعقدها بينهما، فيورد أسباب الخلاف والفراق بينهما هكذا: "ذلك أنه يتناول الحياة باحتفال، وأنا أتلقاها بغير احتفال، وهو يعبس للدنيا، وأنا أفتر لها عن أعذب ابتساماتى، وأحس بالسرور بها يقطر من أطراف أصابعى – كالعرق – وهو مغرى بالتفلسف"[٣]، ويظل يعدد الصفات المفارقة بينه وبين إبراهيم الكاتب، للدرجة التى يشعر فيها القارئ أنه يريد إثبات عكس ما يقوله، وهذا يبدو من دفاعه القوى عن هذه الشخصية الروائية بحماس فى

نهاية المقدمة، ودفاعه عن الرواية ذاتها، وتأكيده فيما بعد فى مجالات متعددة أنــه لا يكتب إلا تجاربه.

ولا حاجة بالطبع لنا لما أوردته الدكتورة نعمات فؤاد من التأكيد الـذى جـاء مـن أسرته بأن أحداث الرواية تشبه أحداثا قد وقعت للكـاتب ذاتـه فـى حياتـه، وإن كـان مجال الخيال – بالطبع- فـرض ضـرورات مغـايرة للأحـداث، أمـا الـذى يبقـى هـو أن الشخصية الروائية لإبراهيـم الكـاتب والشـاعر والأديـب، تشـبه كثـيراً – فـى السـياق الفكرى والتأملى- شخصية المازنى، ويبدو ذلك من خلال الأفكار المشـتركة التـى وردت فى الرواية بمقارنتها بالمجـال الفكـرى والأدبـى الـذى تحركـت فيـه كتابـات المـازنى الأخـرى، وبالتـالى لـن نحتـاج الآن الغـوص فـى ملامـح وخصوصيـات هـذه الشـخصية والخلافات التى دارت حولها، واتخذت فى بعـض الأحيـان لتصفيـة حسـابات فكريـة وإيديولوجية فى كتابات شتى.[4].

وبالطبع فإن الأقلام التى خاضت فى تحليل شخصية إبراهيم الكاتب، تعفيناً من الخـوض فيـها، فمجـرد الإشـارة إلى كتابـات الدكتـور مصطفـى نـاصف، وصـلاح عبـد الصبور، ومحمد مندور، ونعمات فؤاد، وفاروق خورشـيد، والراعـى وغـيرهم، يوحـى بالاهتمام الشديد الذى نالته هذه الشخصية، واعتبرت من أهم الشخصيات الروائية فى الرواية المصرية منذ نشأتها حتى منتصف هذا القرن وفيما بعـد، ورغـم ذلـك فـإن هـذه الشخصية تحتاج إلى النظر الآن من قبل الباحثين والدارسين من حيث علاقتها بالمـازنى نفسه.

ولكـى لا تأخذنـا الروايـة وشـخصية إبراهيـم الكـاتب وهواجسـها وملامحـها، سنحاول أن نبحث عن مفتاح صغير – بلغة المازنى نفسه – ونديره فى بعـض كتاباتـه، لنعثر على الصور المتعددة التى رسمـها المـازنى للأديـب بشـكل عـام، وللشـاعر بشـكل خاص، ونتعرف على الملامح والخصائص التــى رصدهـا المـازنى فـى كتاباتـه المتعـددة، والتى لن نعدم فيها قـدرًا مـن التناقضـات والمشـابهات الـواردة هنـا وهنـاك، كمـا أننـا سنلحظ – أيضاً – بعض المراجعات التى أبداها المازنى فى مراحل تالية.

وقبل كل ذلك كان حلم الشاعر يراود المازنى دائماً، ويبدو أنه قد كف عن هذا الحلم، واعتبره أحلام شباب، وأن الشعر لم يتجاوز مرحلة الحلم، ولا يمل المازنى من التهكم الدائم على ما أنجزه من شعر، للدرجة التى توازى الاستنكار، بعد أن أصدرجزءين من ديوانه، وعزف عن نشر الجزء الثالث الذى وجد مخطوطاً حسب رواية الدكتورة نعمات أحمد فؤاد[٥].

فى مقال صغير من كتاب "صندوق الدنيا" بعنوان "شذوذ الأدباء" سنعتبره بمثابة المفتاح الذى سيدخلنا إلى التصور الرئيسى، والمتن الأساسى الذى يكون المازنى من خلاله، ملامح الأديب، ويورد الأفكار والملامح والتصور عبر حيلة "الآخر"، إلا أننا سنلحظ أنها هى الملامح والأفكار التى تترد فى أكثر من مكان عند المازنى، يبدأ المقال بقوله: "الناس متفقون على أن الأديب على العموم، والشاعر على الخصوص، صنو المجنون ونده وقرينه، وقد لا يقولون ذلك بألسنتهم ولكنهم يقولونه بسلوكهم نحوه، فهم يفرضون فيه الشذوذ عن المألوف ويتوقعونه ولا يستغربونه، ويحملون كل ما يصدر عنه على هذا المحمل ويردونه إلى هذا الأصل عندهم، وليس فى هذا إكبار منهم له، فإنه بسبيل من سلوكهم نحو صنوف الملتاثين الذين يطلقون عليهم وصف "المجاذيب"[٦].

والمازنى هنا يغلف هذه التصورات بقناع "الآخر" فيبدأ مقاله بجملة "الناس متفقون"، وهذه حيلة يلجأ إليها المازنى دائماً، خالطاً ما يريد أن يقوله بأقوال الآخرين، وينسبها إلى غيره.

يبدو هذه الحيلة كانت سائدة لدى الكتاب لأسباب عديدة: أولها أنها تستخدم كقناع لتمرير كثير من الأفكار والتصورات المنسوبة إلى هذا "الآخر"، والسبب الثانى، أنها حيلة تساعد على خلق محاور، كنوع من خلق "الآخر" أو "الضد المتخيل" مثلما كان عند طه حسين فى كتابه "حديث الأربعاء" بأجزائه الثلاثة، وها نحن نلاحظ هنا عند المازنى، أنه يستخدم هذه الوسيلة بأغراضها المتعددة، ليؤكد ماذهبنا إليه وأوضحناه، فلا يتوقف عن استخدام هذه الحيلة فى إرسال تصوراته، فيقول مستطرداً: "ولو أن الناس رأوا رجلاً يلبس ثيابه مقلوبة، أو يمشى على رأسه وقيل

لهم إنه شاعر "لاقتنعوا أو لبطل العجب، كأن المشى على الرأس شىء يوائم الشاعرية أو هو مما يستلزم حين يزخر عبابه"[٧]، ويتمادى المقال فى سرد "حالات" متعددة للصدام الذى يقع بين الشاعر وتصور الآخر له، وأفكاره عنه، ونحن نستخدم لفظ "حالات" هنا؛ لأنه هو اللفظ الدقيق الذى ينطبق على هذا التصور عن الشاعر، وملامحه وخصائصه عند المازنى، الذى يختفى وراء الأقنعة المختلفة، وإن كان المازنى هنا قد جعل الشاعر "صنو المجنون" فى اعتقاد "الناس"، وفى تصورهم، مما يدفعهم للتعامل معه بقدر من الاحتياط والاحتراز، أو الشفقة والعطف أحياناً، والسرور والبهجة فى أحيان أخرى.

وإذا كانت حيل المازنى لا تنفد فى إرسال أفكاره، فهو يستخدم القناع أو الآخر، استخداماً عاماً، وفى أحيان أخرى يستدعى آراء هذا الآخر، متعيناً، مثلما فعل فى مقاله: "التصوف" فى الأدب"، وأفرد لنفسه مساحة واسعة من إطلاق وتحليل ووصف أفكاره، ثم استند إلى بضعة آراء وأفكار وتأملات من "ماكس نوردو" الذى لا يفتأ أن يتغزل فيه المازنى، معجباً به أشد الإعجاب قائلاً: "وهو ناقد ينشد الإصلاح بقوة البيان، ومرارة اللسان، ودقة التحليل، ووضوح التدليل"[٨].

فى هذا المقال يعتبر المازنى التصوف " نزعة عريقة فى العقل الإنسانى، ولكن الناس ليسوا سواء فى قوة الذهن وقدرته على توضيح ما يعرض له وجلائه، ولا فى صلابة الإرادة التى تعين على مواصلة الالتفات، والمرء إذ لم يرزق القوة والإرادة استراح إلى الأحلام، واستسهل أن يطلق لخياله العنان، وغاص فى لجج من الخرافات، واعتل رأيه فى الصلات الكائنة بين الظواهر المجتلاة"[٩]. ويلخص المازنى الأمر فى أنه (حالة) مرجعها إلى ضعف الإرادة ضعفاً تمتنع معه القدرة على الالتفات، أى مواصلة الملاحظة والتمييز، ثم يستدعى المازنى عند ذلك نوردو، فى أقصى نقطة ساخنة من المقال؛ لكى يضمن تواشجها وتشابكها مع أفكاره، عاملاً بطرق الحديد عندما يكون ساخناً، لإثبات وتأكيد ما يريد أن يقول فيورد هذا الرأى لنوردو: "هناك نوع من التصوف لم يفت نوردو أن يلتفت إليه، وقد عزاه إلى الاضطراب فى حساسية الذهن والجهاز العصبى، وهو اضطراب ينتج التصوف العملى، ويفضى إلى الهذيان والغيبوبة

حين يبلغ من عنف حركة الجزء المهتاج من الذهن أن يتعطل عمل سائره، ويعود المرء وهو لا يحس ما حوله لاستغراق خاطر واحد أو طائفة من الخواطر كله، فتمتزج الغبطة بالألم"[10].

ثم يتعرض بعد ذلك إلى شعر الخيام وترجمته الإنجليزية والعربية، مسترشدًا بتلك الأفكار السالفة فى تفسير شعره ورباعياته، وإجراء مقارنة بين الترجمتين.

وإذا كان المازنى قد استخدم صور الجنون والخبل والشذوذ والاضطراب العصبى والاختلال بشكل عام، ولم يتوسع فيها فيما ذكرنا، نلاحظ أنه قد أفرط فى إطلاق هذه الصفات على الشاعر "ابن الرومى"، واعتبر أن تلك الصفات ليست سباباً، ولكنها أوصاف تساعد على تفجير الطاقة الشعرية لابن الرومى، وربما يحتاج الأمر إلى أكثر من وقفة لا تتيحها الزاوية التى نتناولها فى هذه الورقة، ولكن ذلك لا يمنع من الإشارة سريعاً إلى نقطتين من نقاط كثيرة أوردها المازنى فى المقدمة الطويلة التى وضعها قبل الدخول فى درس ابن الرومى:

النقطة الأولى تتعلق بالأوصاف المسهبة للشاعر، والتعظيم المتعاظم له، والتقدير الفذ لمكانته فى مدارج الفنون الإنسانية، واقتبس فقرة واحدة من سياق طويل، تقول الفقرة: "يظهر فى العصر ثلاثة أو أربعة يحاولون أن يبلغوا هذه الغاية، ويرتقوا إلى هذه النهاية، والناس من حولهم يرمونهم بعيونهم، ويتبعونهم بآمالهم، وهم مجدون فى الإصغاء، مندفعون فى التوقد، لايكترثون، لمن نظر ولا لمن ينظر، ولا يبالون ما يعترضهم فى سبيلهم . " ويستطرد: "تتصدع الأرض فيهوىأحدهما، والمجد خوان وغرار وينطلق الآخر متخطياً ركاب الموانع، مذللا ظهور العوائق، بين بروق السحاب، ورعودها، وثورة العواصف وهجودها، حتى ينتهى إلى الغاية، ويبلغ النهاية، فيصافح كونفسوشيوس، وبوذا، وموسى وعيسى ومحمد وهومر وشكسبير وملتون والمعرى والمتنبى وجوته..وغيرهم ممن لا حاجة بنا إلى حصرهم"[11].

والنقطة الثانية تتعلق بأخذ المازنى على الأدب العربى وعيوبه، ونسبة الشعراء العظام إلى أصول أخرى فيقول: "أظهر عيوب الأدب العربى فى تقديرنا اثنان: فساد فى الذوق، وشطط فى الذهن عن السبيل السواء"[12]، وأجد نفسى لست فى احتياج إلى

بقية الفقرة، وتأويلها، مما لا يدخل في قصدنا الحالى، ولكن على سبيل الاستطراد، فهو أورد هذه الملحوظة لينتهى الأمر إلى تلك الفقرة: "أنت إذا تأملت شعراء العرب وكتابهم وكبار رجالهم لتعرف منازلهم من العظمة، ومواقعهم من العبقرية، وجدت أولاهم بذلك، وأولهم هنالك وأسبقهم فى استيعاب التعظيم، واستحقاق التقديم، قوما ينتهى نسبهم إلى غير العرب من مثل: بشار بن برد، ومروان بن أبى حفصة، وأبى نواس، وابن الرومى، وابن المقفع، وابن العميد ...الخ"[١٢].

ومن الواضح أن المازنى خصص لمعظم هؤلاء الذين أوردهم فى هذه الفقرة مقالات ودراسات، كالدراسة التى نحن بصددها عن ابن الرومى، والتى بلغت من الكتاب حوالى الثلث، أو الكتاب الذى أفرده عن بشار بن برد، أسوق هذه الملحوظة دون تعليق؛ فقط لإمعان التفكير فى الأبعاد الفكرية التى كان يتحرك فيها المازنى ورفاقه فى هذه الفترة. أما عن ابن الرومى فيعتبر هو الشاعر الأثير لدى جماعة الديوان، فألف العقاد كتابا عنه، وتناوله شكرى أيضا ضمن شعراء آخرين، وها هو المازنى فى دراسة تحليلية طويلة وبديعة، محاولا إلقاء أضواء كثيفة على سيرته وحياته، وشخصيته، وشعره، أو بعض شعره الذى حققه آنذاك (كامل أفندى الكيلانى)، وقدم لهذه المختارات من شعر ابن الرومى، عباس العقاد بمقدمة وصفها المازنى بأنها رائعة.

بعد أن يورد المازنى بعضا من شعر ابن الرومى يخاطب فيه أبا جعفر النوبختى يقول مطلعها:

طلبت كساء منك إذ أنت عامل ... على قرية النعمان تعطى الرغائبا

فأوسعتنى منعا أخالك نادما ... عليه، وفى تمحيصه الآن راغبا

وفى قصيدة أخرى:

فأعف بحقى فى الشتاء فلن أرى ... قبول كساء منك فى الصيف ذى الكرب

وصبرا فإن الحر باللوم تبتغى ... إنابته، والعبد بالشتم والضرب

بعد إيراد هذه الأشعار يخلص المازنى إلى أن هذا الشعر خليق بأن يريك مبلغ فاقته، ورقة حاله وخصاصته، إذا ذكرت أنه ربما لزم كسر بيته أياما لا يخرج فيها ولا ينصرف، وحوله صبية غرثى قد أخذتهم لغوة الجوع، يشربون على ريقه النفس

وما ثملوا شرابهم بشـيء، وهـو يخشـى أن يـبرح بيتـه مخافـة أن يفجـأه مـا لا يطيـق احتماله، والناس لا يكفون التضاحك منه والعبث به، فـي هـازل يتداعـب بـه ويعيبـه بمشيته، ومن لئيم يزعم أنـه عنيـد ويرميـه بأنـه مخنـث، ومـن حاسـد يعيـب شـعره ليهيجة، وربما رق له جيرانه وحنوا عليـه فبعثـوا لـه بشـبعة مـن طعـام وشـربة مـن مـاء الخ"[14]، ويسترسـل المـازنى طويـلاً فـى سـرد كافـة الصفـات الشـاذة: الجنـون، والخبـل، و الاضطـراب، والغفلـة، والتخنـث، والهيـاج العصبـى، مسـتندًا مـرة إلى الأشعار، ومرة إلى الأخبار غير المحققة أحيانا، وغير المسـندة إلى أحـد، أوإلى مصـدر، ونحن لا نشك فى صحتها، ولكننا نؤكد على أن المازنى أورد بعض الأخبار بتصرفه.

وهنا أستطيع أن ألاحظ تشابها كبيراً بين ما يورده المـازنى عـن ابـن الرومـى، وما أورده فى المقال الذى أشرنا إليه فى البداية "شذوذ الأدباء"، ونجده يـورد القرينـة نفسها التى أوردها فى هذا المقال متوسعاً وقائلاً بعد كل هذه الصفات التى أطلقـها علـى ابن الرومى: "إن من الحقائق التى صححها القياس وأيدتها الدلائل فى هذا العصـر، أن العبقرية والجنون صنوان، وأنهما جميعاً مظهران لشر واحد هـو اختـلال فـى التـوازن فى الجهاز العصبى"[15]، ونلاحظ حيلته القناعيـة هنـا فيقـول: " وقديمـاً أدرك النـاس ذلك، فقال العرب ذكاء المرء محسوب عليه، وفطن أرسطاطاليس إلى ما ينتاب العظمـاء فى المرض ويظهر عليهم من آيات اضطراب الذهن واعتداله، وفرق أفلاطون بـين نوعـين من الجنون: الجنون العقيـم المعتـاد، والجنـون الـذى ينتـج الشـعراء ويخـرج الأنبيـاء والعظماء، وأدرك سنيكا، ودريدن ما بين الذكاء والجنون من الصلات، وسمى لامـارتين النبوغ ذلك المرض العقلـى الـذى نسـميه العبقريـة"[16]، ولامجـال هنـا لكافـة مـا أورده المازنى لإثبات أن الجنون والاضطراب والخلل والشذوذ كلها سمـات تصـاحب العبقريـة والنبوغ والعظمة والتفرد والخصوصية التى يتميز بها الشعراء وما شابههم، وهنـاك صلة بين هذه الصـور المتعـددة التـى يوردهـا المـازنى هنـا وهنـاك، ونجـده باحثـا عمّـا يؤكدها، وفاحصاً قديراً لآراء وأفكار المفكرين لمساندته فيما يرى، فـلا يسـكت لـه سـند دون أن يحاول إحاطته بقدر من الأدلة والبراهين الفطرية والعلمية، والبيولوجية، كما فعل مع الكثيرين.

وإذا كانت صفات الجنون والشذوذ والاضطراب جاءت مع ابن الرومـي كقرينـة لعبقريته ونبوغه وشاعريته، أو هكذا يكـون الشـاعر، وكأنـه إن لم يكـن بـه مـس فلـن يكون لشاعريته قيمة، وإذ لم يكن مضطرباً فلن يستطيع أن ينتج ما أنتجه، وكما يقـول دائماً: إن اشتداد الأدب، ومظاهر فتوته لا تأتي إلا في فترات المشادات والعواصف.

إذا كان الجنون هنا محموداً بالنسبة لابن الرومي، فماذا كان بالنسبة لمعـاصره المنفلوطي، وزميله الشاعر عبدالرحمن شكرى، ومـاذا فعـل بـهما المـازنى، وكيـف رأى تلك الصفات فيهما، الجنون والاضطراب والهذيان.

في مقاليه "صنم الألاعيب"(١)، وصنم الألاعيب(٢) عـن الشـاعر عبدالرحمـن شكرى، وذاك الوصف له، يبدأ المازنى هكذا: "شكرى صنم ولا كل الأصنـام، ألقـت بـه يد القدر العابثة في ركن خرب على ساحل اليـم، صنـم تتمثـل فيـه سـخرية الله المـرة، وتهكم (ارستفانز السماء) مبدع الكائنات المضحكة ورازقها القدرة علـى جعـل مصابـها فكاهة الناس وسلوانهم"[١٧].

ويمعن المازنى بقسوة في إيذاء شكرى، مستخدماً كل طاقته الهجائية الساخرة مـن ناحيـة، وأسلوب التحليـل النفسـى الـذى كـان يتبعـه العقـاد أيضـاً فـي تناولـه للإحيـائيين، وفـي تنـاول المـازنى للمعـاصرين، والتجديديين، وربمـا تكـون القسـوة والسخرية ومحاولات النيل المستمرة من أشـخاص الأدبـاء طريقـة قـد سـادت فـي تلـك الفترة، عند كل الكتاب، ولكنها أخذت زاوية حادة ومكثفة عند المـازنى والعقـاد علـى وجه الخصوص، ربما لإحساسهما ووعيهما بأنـهما يقـودان تيـاراً جديـداً، يسـتلزم أن يكون الأمر على قدر من الشدة والعنف، والحـدة لمجابهـة مـا كـان يـتراءى لهمـا مـن تكلس في الأدب، فهما يقدمان كتابهما بمقدمـة يوضحـان هـذه الريـادة التـى يشـعران بأنهما مقبلان عليها، ومما جاء في المقدمة: "أوجز ما نصف به عملنا – إذا أفلحنا فيه – أنه إقامة بين عهدين لم يبق ما يسوغ اتصالهما والاختلاط بينهما، وأقـرب مـا نمـيز به مذهباً أنه مذهب إنسانى مصرى عربى، إنسانى لأنـه مـن ناحيـة يـترجم عـن طبـع الإنسان خالصاً من تقليد الصناعة المشوهة، ولأنه من ناحية أخـرى ثمـرة لقـاح القرائـح الإنسانية"[١٨].

ونتساءل هل يستلزم هذا الشعور بالريادة، والوعي بهامهما كل هذه القسوة والسخرية، ورمي الأخرين بأشنع التوصيفات، ومن الممكن أن يكون هذا جائزا مع الخصوم والأسلاف القريبين أو الإحيائيين، ولكن هل يجوز هذا مع المجايلين والزملاء، وأبناء الاتجاه ذاته؟ هذا سؤال فحسب، ربما يجد إجابته-الآن-بعد انقضاء زمن طويل على هذه الكتابة، وفي ظل الأثر الباقي لكل هؤلاء من الناحية الشعرية/الإبداعية، إذ الآثار التى تركها شوقي وحافظ والمنفلوطي وشكرى الأدبية والشعرية مازالت تقرأ حتى الآن، أكثر مما يقرأ العقاد شعريا-مثلا-وهذا لا يعنى انعدام أو التقليل من قيمة ما كتباه بصدد هؤلاء، بأى حال من الأحوال، بل العكس تماما، فإن الكتابات النقدية التى أنتجها المازنى والعقاد-خاصة كتاب الديوان-مهدت لإثارة جدل واسع حول قضايا الشعر، وكانت مقدمة عميقة للمدرسة الرومانتيكية فيما بعد، وتركت ظلالها على شعراء المهجر، ولم يكن التجاوب الذى أبداه ميخائيل نعيمه فى كتابه الغربال، إلا بالتأثر القوى بالأفكار النقدية التى أثارها العقاد والمازنى آنذاك.

نعود إلى الصورة التى رسمها المازنى لشكرى واصفا إياه بالفشل، والخمول و"لا أسلوب له إذ كان يقلد كل شاعر ويقتاس بكل كاتب وينسج على كل منوال"[19]... وأكثر من ذلك فهو يأخذ عليه الشكوى راميا إياه بالحقد على إغفال الناس أمره، وذلك عندما يصرخ شكرى نفسه:

قد طال نظمى للأشعار مقتدرا	والقوم فى غفلة عنى وعن شأنى
هذى المعانى تناجيهم فما لهم	لا ينصتون بأفهام وأذهان؟

ولا يتوقف الهجوم القاسى بالجهل، والسقم فى الكلام، والتكلف قائلا: " على أنه من أفحش الأخطاء وآخره بالاستعداد وأشده إفسادا للفطرة أن يتكلف المرء غير ما أعدته له طبيعته وأن يعالج محاكاة النسور إذا كان طوقه دبيب النمال"[20].

ويصل المازنى عند مربط الفرس، وضالته المنشودة التى يؤثر التوقف عندها كثيرا، وديونه الدائم، وهى صفات: الجنون، والهذيان، والاضطراب العصبى، وهو يحترز قبل أن يرميه بالجنون دفعة واحدة بادئا: "لا نقول إن شكرى مجنون فنحن

أرفق به من أن نصدمه بذلك وأعرف بحاله وبأمراض العقل مـن أن نهيجـه إلى الخبـال بالإيحاء والتذكير والإلحاح، ولكننا نقول إن ذهنه متجه أبداً إلى هذا الخـاطر - خـاطر الجنون"[٢١]، ورغم أن المازنى نفسه يبدأ كتابه "الشعر غاياته ووسـائطه" بـالبيت الـذى يقول:

ثلاثة روضهـــم باكـــر الصب والمجنون والشاعر[٢٢].

إلا أنه يؤاخذ شكرى على هذا الجنون، ويسلقه فى مائه المغلـى، ويتوجـه لـه بالنصحية أن يبتعد عن هذا الخاطر، والمازنى لا تنفـد حيلـه فـى التذكـير بـأن هنـاك- دائماً-نوعين من الجنـون: الجنـون المـألوف، وجنـون العبـاقرة، ويظـل يشـرح ويفسـر ويستطرد فيقول هنا: "وأكثر أهـل الذكـاء فضـلاً عـن العظمـاء فيـهم شـيء مـن الشـذوذ والجنـون والعبقريـة، وهمـا فـى الحقيقـة صنـوان، وحالتـا العقـل فيـهما متماثلتـان، فالعبقرى ذهنه مكظوظ بالآراء، حافل بالذكريات، يتمخض أبداً عن إدارك علاقات بين الحقائق والأصوات والألـوان لا تفطـن إليـها عقـول الأوسـاط، والمجنـون فـى ذلـك نـده وقريعه"[٢٣].

إذن فالمازنى يركز دائماً علـى أن هنـاك جنـون العبقريـة، والجنـون المـألوف، الذى لا ينتج إلا الكوارث، وهذا عقيم-كمـا يقـول-ويوجـه النصيحـة لصاحبـة شـكرى بالابتعاد عنه.

ونلاحظ أن المازنى اعتمد على مادة وفيرة وثرية وخصبة عند شـكرى للاسـتدلال على صفة الجنون الكامنـة أو الواضحـة علـى شـكرى نفسـه، بـالرغم مـن أنـه يجـتزئ الأبيات من سياقاتها، ويفككها من عضويتها، وتماسـكها؛ لكـى يعطيـها المسوغ لكـى تثبت صفة الجنون هذه، وهو لا يبحث فى الشـعر فحسـب، الـذى يـورد عشـرات مـن الأبيات الشعرية التى وردت فيها كلمة الجنون، أو حالاته، أو دلائله، بـل إنـه يجـد فى مادته النثرية، وقصصه الأدبية، حقلاً خصباً أيضاً للتدليل على ما يصبو إليه، وهـو يعزو ذلك إلى أن شكرى لما أنجز ديوانه فى شهر واحد أصابه التعب والكلال، فحدثتـه "نفسه" بإحراقه بعـد طبعـه، ولم يعـط نفسـه حظـها مـن الراحـة، ولا عـرف لجسمه

وجهازه العصبي حقهما عليه، ومن كثرة ماتكتظ مادة شكرى الشعرية والنثرية، وتردد معنى الجنون بأشكال متعددة، أعطى فرصة كبيرة للمازني للتهكم والهجوم والتنديد حتى يصل قوله إلى: "ولو شئنا لامتد بنا نفس الكلام واتسع لنا مجال القول في هذا الباب، قد أطلنا وإن كان التحليل مغرياً بالإسهاب والإفاضة"(٢٤).

ويشير المازني في نهاية هذا المقال إلى اعترافات شكرى التي وصفها شكرى ذاته بـ"أحلام مجنون"، ويشير أيضاً إلى رواية قصيرة أيضاً بعنوان "الحلاق المجنون"، ولا يكتفي هنا بالإشارة إليها فحسب، بل يضيف بأن شكرى قد احتذى فيها كاتباً روسياً في رواية اسمها: "هل كان مجنوناً".

ويعود المازني في الجزء الثاني في كتاب الديوان، ويعمل نقده مرة أخرى في الدفاع عمًا أورده في الجزء الأول، ويرد على من هاجموه، وأرسلوا له رسائلا، فيقول: "مسكين هذا الصنم! ! لا يعرف لبكمه ماذا يقول، ويتطوع المشفقون عليه للدفاع عنه فيجيء دفاعهم أقتل له من نقدنا(٢٥)، ويرد على آخر قائلا: "ومن المضحكات أن رسالة وردتنا بدون توقيع يقول كاتبها: إنك تتهم شكرى بالجنون وأنت مثله والجنون في شعرك كثير، فيرد عليه بأنه لم يتهم شكرى بالجنون، وإن كان هو مجنونا فهذا لا يشفع لشكرى بأن يجن" (٢٦).

ويستمر المازني على وتيرة وصف شكرى بالجنون، طرقة على الحافر، وأخرى على السندان، حتى أخرج شعره أيضا من حيز الشعر، وأدخله في باب الهلوسة والهذيان والاضطراب العصبي، مما دفع بشكرى للاعتزال، ودفع آخرين للهجوم فيما بعد على المازني، وخاصة جماعة "أبوللو" الذين تعاطفوا مع شكرى أيما تعاطف، وكان أبرز الدفوع عن شكرى التي كتبت آنذاك، كتاب الدكتور رمزى مفتاح: "رسائل في النقد" الذى أعلى من قيمة شكرى، إلى حد بعيد، واتهم العقاد بأنه يسرق أشعاره منه.

وللحقيقة أن المازني قد تراجع عن الأفكار الخاصة بشكرى، والتي رماه فيها بأشنع الصفات، كما ندم على نقده لحافظ إبراهيم، وهذا ما كان مترافقاً مع إقلاعه هو عن كتابة الشعر، ووصفه بأنه كان في مقبل العمر.

ونلاحظ أيضا أن مجلة أبوللو قد أثنت على المازنى لهذا الموقف تجاه شكرى، في الوقت الذى أغلظت من موقف العقاد.

ونأتى إلى أدب المنفلوطى الذى يتعرض له المازنى فى الكتاب نفسه، فيسخر من ترجمته لنفسه، ويأخذه بشدة على هذه الترجمة، ويتهمه بالمالأة، وباستدراج الأدباء والنافدين ومحاولة استمالتهم لشراء ذممهم، فيقول: "ومن ظريف ما نرويه فى هذا المقام أن السيد سمع بعزمنا على إخراج هذا الكتاب، فجاء يدعونا إلى مائدته وأرسل يلح علينا فى "تشريفه"، فلم ينقذنا من إلحاحه ولم ينجنا من موقف الغدر والنكران لجميل مائدته إلا المرض، فما أحسن المصائب فى بعض الأحيان" (٢٧).

وينتقل المازنى إلى وصف المنفلوطى بالنعومة والأنوثة فى كتاباته، وهو متكلف ومتعمل يتصنع العاطفة بالنعومة، كما يتصنع العبارة عنها، وينتهى الأمر بوضع أدب المنفلوطى فى الخانة التى يحلو للمازنى أن يضع فيها معظم منقوديه، فيقول: "اضطراب الأجهزة العصبية، و "اضطراب فى السلوك" و "اضطراب فى الإدراك"، ويدخل فى هذا ما يعتور الفكر والإحساس والشعور بالذات، وعلاقة المرء بالوسط وهى أشياء أوضح ما تكون فى قصص المنفلوطى" (٢٨).

ويظل المازنى محاورا و مداورا عنيدا يقلب قصة اليتيم على الجنبين من حيث الأسلوب والألفاظ والفصاحة والبلاغة، ويعدد له من المؤاخذات الأسلوبية، مآخذ شتى، واصفا إياه بأنه "ذاهب مذهب التخنث فى كتابته وملفق مستحيل التلفيقات، وأنه يعالج التأثير بالتطرى والرخاوة فى العاطفة المتكلفة والإحساس المصطنع والغلو والتأكيد فى صوغ الكلام وتصوير المسألة".

ولا يفوتنا أن نعلق على أن المازنى هنا لا يغادر المنهج والأدوات القديمة فى محاكمة المنفلوطى، هذا المنهج والأدوات التى هوجمت بطراوة من قبل المازنى والعقاد، فنلاحظ أنه يأخذ على المنفلوطى النقص الواقعى، ويحاكمه على عدم منطقية القصة، وسذاجتها من الناحية الواقعية، واعتبار أن القصة ملفقة، وكل هذا ينقص من قيمة الخيال التى أعطاها المازنى بابا كبيرا فى كافة كتاباته.

إن الصور المتعددة التـى ترامـت فـى كتابـات المـازنى للشـاعر، أشمـل وأوسـع وأعمق من أن نستطيع حصر أشكالها في هذه الورقة، وهى صـور تبـدت تجلياتـها فـى كافة أعمال المازنى، مما يجعلنا نلح على العودة مرة أخرى لهذا الموضوع، إذا كـان هـذا من ناحيتنا، أو من جهـة الباحثين المعنيين، بحيـث إن إجـلاء هـذه الصـورة والأشـكال المتعددة للشاعر ستعطى تصورا عن كيف كان ينظر للشاعر فى هذه المرحلة التى مـهدت فيما بعد للجماعات الشعرية والنهضة التى أخذت فى التطور جيلا بعد جيـل، وأود أن أشير إلى أن شخصية إبراهيم الكاتب فى الرواية التى تحمل الاسـم نفسـه، نسـتطيع أن نجد بها الملامح الأساسية والكثيرة التى ترددت فى كتاب المازنى فيما بعد.

الهوامش

١- المازنى: حصاد الهشيم - نشر المطبعة العصرية ١٩٤٨ ص ٣٨ .

٢- المازنى: إبراهيم الكاتب - لجنة النشر للجامعيين يولية ١٩٤٥ ص ٧ .

٣- نفسه ص ٨ .

٤- انظر كتاب: مع المازنى لفاروق خورشيد، وهو يدير حوارا واسعا مع عبد العظيم أنيس فى كتابه: "فى الثقافة المصرية"، ويأخذ عليه النظرة الأيديولوجية الضيقة - كما أسماها - ويناقش على الراعى وعبد المحسن طه بدر، ويأخذ عليها تأثرهما بأنيس، كما أنه يشيد بالفصل الذى كتبة مندور عن شخصية إبراهيم الكاتب فى كتابه: "نماذج بشرية" وإن كان يحسبه على النظرة اليسارية أيضا، ويبدو من خلال قراءة فاروق خورشيد، أن حدة تبوح بها أفكاره تجاه أنيس والراعى وبدر.. مع المازنى - دار الهلال - أكتوبر ١٩٨٤.

٥- انظر خمسة من شعراء الوطنية.. تأليف د. عثمان أمين، و د. نعمات أحمد فؤاد، ونيقولا يوسف د. محمد عبد المنعم خفاجى، و د. عبده بدوى.. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١ ص ٤١.

٦- المازنى - صندوق الدنيا - الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة - ١٩٩٥ ص١٢.

٧- نفسه ص١٢.

٨- حصاد الهشيم - مصدر سابق ص ٦٣.

٩- نفسه ص ٦٣.

١٠- نفسه ص ٦٤.

١١- نفسه ص٢٣١، ص٢٣٢.

١٢- نفسه ص٢٣٩.

١٣- نفسه ص٢٤١.

١٤- نفسه ص٢٤٥.

١٥- نفسه ص٢٤٩.

١٦- نفسه ص.

١٧ - الديوان لمؤلفيه عباس محمود العقاد، وإبراهيم عبد القادر المازنى - الطبعة الثالثة دار الشعب ص٥٧.

١٨- نفسه ص٤٩.

١٩- نفسه ص٥٩.

٢٠- نفسه ص٦٥.

٢١- نفسه ص٦٥.

٢٢- المازنى الشعر غاياته ووسائطه - دار الصحوة تحقيق د. مدحت جيار ١٩٨٦.

٢٣- الديوان - مصدر سابق ص٦٦.

٢٤- نفسه ص٧٣.

٢٥- نفسه ص١٧٨.

٢٦- نفسه ص١٧٨.

٢٧- نفسه ص٨١.

٢٨- نفسه ص٨٢.

المازنى وصورة القراءة

صلاح فضل

كان المازنى ينتمى إلى جيل الثورة المصرية الأولى، ذات الطابع الشعبى والرسالة التحررية الكبرى عام ١٩١٩، ومع أنه كان عندئذ مثل طه حسين والعقاد وهيكل وغيرهم يناهز الثلاثين من عمره إلا أنهم جميعاً لم يكونوا فلاسفة الثورة ولا قادتها الفكريين. بل ظلوا يعملون على هامشها فى الترويج والتعميق لمبادئها الأساسية فى الحرية والديمقراطية والاستقلال والنهضة. وإذا كان بعضهم - مثل العقاد - قد ارتبط بشخصية زعيمها العظيم سعد زغلول فإنه لم يتحول، ولا أحداً من رفاقه الكتاب إلى رمز لها وربما كان تعقد المسيرة الحزبية اللاحق، وعفوية الشارع السياسى وانهمار عواطفه عند اندلاعها هو الذى حال بين أبناء الثورة وقيادتها الفعلية فى الحياة العامة.

بل أكثر من ذلك عندما نتأمل مشروعاتهم الفكرية فى العقد الثانى من هذا القرن نجد أنهم كانوا يعكفون على صناعة ثورتهم الخاصة، وربما المضادة من بعض الوجوه، للتيار الشعبى الجارف. كان طه حسين يمضى إلى أبعد مما ذهبت إليه مدرسة الإصلاح الدينى التى فتن بها فى صباه ويترك جانبا محاورها السياسية والدينية كما تمثلت عند شيخه محمد عبده، ليركز على أثرها المنهجى فى الفكر الأدبى والثقافى، مصطدماً بشدة مع التيار السلفى العتيق، وكانت جماعة الديوان تعلن حربا - لا يناصرها فيها أحد - على شوقى وحافظ والمنفلوطى، فى محاولة يائسة لترويض الذائقة الشعرية وتوسيع دائرة الأجناس الأدبية، وتطعيم الفكر العربى بجرعات جريئة من الثقافة العالمية، تأسيسا لوعى ليبرالى متقدم، يتوازى مع تيار المهجر ويولد مدرسة أبولو، لكنه يظل نخبويا لا يقوى على تغيير الطابع العام للثقافة العربية حتى منتصف القرن.

كان مركز الثقل فى صناعة الفكر الأدبى قد بدأ يتحرك ببطء شديد نحـو التعـدد النوعى، فبدلاً من استقطاب الشعر لمساحة البـؤرة كلـها، أخـذت فنـون الكتابـة تمتـد لتحتل رقعة متزايدة من الاهتمام، وهنا نجد وضع ثالوث الديوان طريفـاً ولافتـا، ودالا على موقع المازنى وموقفه من هذه الحركية.

فقد اشترك كل أعضاء الجماعة فى تفجير طاقتهم الشعرية من جانب، وممارسة كتابة المقال الفكرى والأدبى من جانب آخر، ولكن وضعهم اختلف كثـيراً فـى تجريـب أجناس أدبية وليدة مثل الرواية والقصص. فقد آثر شكرى أن يظل وفياً للشعر، حريصـاً على أن يوصـف به فحسب، تعزز ذلك مقالاته ومقدماته ومواقفه، ظل الشاعر المجـدد المجرب بالرغم من انقلاب الجماعة عليه، فصورة الشاعر عنده هى التى تمثـل موقعـه وتراثه لدى القراء.

أما العقاد فقد تزحزح قليلاً إلى منطقة الكتابة الفكرية الخصبـة، ومـع أنـه ظـل يعتبر نفسه خليفة شـوقى علـى عـرش الشـعر العربـى ويعتـد فـى المقـام الأول بصفتـه كشاعر، ويكاد يصر على إيقاف عجلة الزمن والتاريخ حتى يحتفظ بهذا الموقع، غير أن الضمير الأدبى للقراء وضعـه علـى ذروة كتـاب عصـره، فـى الأدب والسياسـة والثقافـة والدين، ونسى – إلا قليلاً – دواوين شعره، واحتفـظ بروايتـه الوحيـدة– سـارة – مثـل بيضة الديك، نموذجًا للتجريب القصصـى فـى السـيرة الذاتيـة، لا تضـع صاحبـها فـى صفوف الروائيين ولا تبعد به عن مرتبة الكتابة التى تسنم ذروتها.

غير أن حركة المازنى فى مسيرة الشعرية العربية كـانت أشـد تطـوراً وحيويـة، فقد اجترح الشعر إبداعاً ونقداً شطرا طويلاً من عمره، لكنـه لم يلبـث أن هجـره، وكـاد يقطع صلته به، وتحول بشكل جذرى عنه، وأخذ يتذكـر أيامـه باعتبارهـا مـن المـاضى الذى لم تعد له به صلة، كان المازنى قد وقع على التحول الذى اعترى الكتابة العربيـة بـين الثورتـين أو الحربـين العـالميتين، حيـث انبثقـت الأسـاليب السـردية وانتعشـت مظاهرها فى كتابة المقال والقصة والرواية، وأخـذت تـوازن الغنائيـة القديمـة وتقتسـم معها اهتمام القراء، بل سعت إلى احتلال مساحة أوسـع عـن طريـق الصحـف الجديـدة والمجلات، ثم الراديو والتليفزيون، لقطاعـات جديـدة مـن آلاف المتلقـين، وملايينـهم

فيما بعد، ممن لم يكن للثقافة في وجودهم حضور متميز، لقد أخذ السرد يصنع جمهوره وتاريخه الإبداعي.

قارئ المازني:

ولأنني أريد أن أعرض لتجربتي في قراءة المازني. وهو أحب كتاب أبناء جيله إلى قلبي، وآثرهم عندي، وإن لم يكن أكثرهم إفادة لي، بالمفهوم الثقافي والعلمي لفائدة القراءة، فالعقاد وطه حسين يتفوقان عليه كثيراً في تعليم أبناء الأجيال العربية التالية، فلابد لي من الاعتراف أولاً بأنني قرأت المازني في زمنين متباعدين جدا، أحدهما في مطلع الصبا عند منتصف القرن، عندما كنت أجد في صدقه الصريح وتواضعه الأليف، وسخريته المحببة، ولغته الشائقة، جاذبية لا تقاوم وتحريضاً مثيراً على عشق الفن والأدب. وكان قد أوهمني أنه لا يزيد على أن يحكي ما حدث له، في مقالاته وقصصه وكتبه التي تتروح كثيراً بين هذين النوعين وتنتظم في بعض أشكال السردية المبكرة. أما الزمن الثاني فيقع متأخرا، بعد احترافي لدراسة الأدب وممارستي للكتابة النقدية، وحاجتي من حين لآخر إلى تناول تراثنا القريب بمحاولة للفهم والتحليل. وأشهد أن القراءة الثانية لم تخل أبدا من أصداء لذة القراءة الأولى، بل كانت في كثير من جوانبها محاولة لتبريرها والتماس شرعيتها وأبعادها. فالمازني- الطفل الخالد-كما أسماه العقاد، لايكبر معك ولاتتغير صورته في عينيك، ولا تنقص السنوات الطوال من حلاوة كتابته على لسانك، إنه كاتب صاحب أسلوب ممتع، وروح وثاب، ولعل أبرز الخصائص التي تضمن له استمرار فعاليته الجمالية لدى القراء، تتمثل فيما يلي:

- إغراؤه الشديد لقارئه بأن يتماهي معه، ويتمثل تجربته الشخصية فيما يرويه الكاتب في تمثيل ذاته بحرية وجرأة وصدق مدهش فما زلت أذكر من أصداء قراءتي الأولى لقصته "إبراهيم الكاتب" ولعه الشديد بالكشف عن تفاصيل عشق الراوي - ولابد أن يكون هو المازني نفسه - لشوشو في القرية، وحكايات شقاوتها البريئة العذبة، وغرامياته السابقة مع ماري، واللاحقة مع ليلى بمنطق وثني يستبيح تعدد الهوى وتنوع التجارب، على عكس التيار الرومانسي الذى كان يتغنى بتوحيد الحب

وقداسته وديمومته وكنت أسلم بأن إبراهيم الكاتب، هو المازنى نفسه دون أن أتساءل عما فى هذه الرواية من سيرة ذاتية أو قص موضوعى، فحسبى أنه اجترأ على أن يحكى بضمير المتكلم، وامتلك شجاعة لم يجد مثلها طه حسين أو العقاد أو هيكل فى حكاية مباذلهم وعواطفهم وعلاقاتهم الشخصية الحميمة، كان المازنى هو النموذج الذى يغريك صبيا بأن تتماهى معه، وتأنس لعفويته وتفتتن بلغته.

- ويبدو أن هذا الصدق ذاته، هو الذى لفت الجيل الأوسط فى هذا القرن إلى كتابة المازنى وجعلهم يشغفون بها حبا، ويتمثلونها فى سردهم الفنى. ولعل شهادة "يوسف السباعى" التى ذيل بها الطبعة الثانية من إبراهيم الكاتب فى سلسلة الكتاب الذهبى خير دليل على ذلك إذ يقول: "أول ما أحببت فى المازنى أنه سمح متواضع. وهو فى تواضعه الواضح فى كتابته يبث فى نفس قارئه كثيرا من الرضاء والعزاء. فليس أبعث للعزاء فى نفس القارئ المحزون اليائس الفاشل من أن يجد من الكاتب المشاركة له فى مشاعره وأحزانه، وليس أبغض إليه من أن يقرأ للكاتب فيجده يتحدث عن نفسه كأنه نصف إله، لا يعرف الفشل سبيله إليه. كنت أقرأ للمازنى فأجده يتحدث عن أخطائه ومساوئه وفشله بمنتهى الصراحة والبساطة، وأكون قبل أن أقرأ له أحسست لنفسى نفس المساوئ والخطايا ولقيت نفس الفشل. فلا أكاد أقرأ للمازنى حتى أجد اليأس قد تبدد وأقول لنفسى: خل عنك، إذا كان المازنى بحاله قد أصابه مثل ما أصابك فما بالك وأنت الأضعف والأقل قيمة. وأطربنى فى مقدمة كتابه هذا التى قدم بها الطبعة الأولى قوله عن نفسه وهو يقارنها ببطل القصة: "فليس بيننا كما ترى من تشابه سوى أن كلينا قصير قمىء، وأنا أزيد عليه أنى أصبت بالعرج، فليته كان هو المصاب به وأنا الناجى العافى". الطريف أن هذه المقدمة قد حذفها يوسف السباعى من الطبعة التى يعقب عليها. لكن دلالة الكلمات على فعالية التأثير النفسى والفنى والجمالى للمازنى على جيل الروائيين التالين له، ومنهم نجيب محفوظ وإحسان عبدالقدوس وغيرهم تظل بالغة القوة مما يشهد للمازنى بالأستاذية فى فن السرد.

- أما الخاصية الثالثة لصورة المازنى فى عين قارئه، عندما يمتد به الزمن قليلا، فهى إلى جانب إغواء التماهى، ودرجة الصدق العالية، تتمثل فى شمول موقفه

النقدى من الحياة والمجتمع والفن، انطلاقا من لحظة الصدق التى يمارس فيها "نقد الذات"، فهو عندما يسخر من نفسه ويعريها يكتسب مصداقية حقيقية فيما يجسده من مواقف ويطرحه من أفكار ويشرحه من عواطف، فقد برهن على نفاذ بصيرته وأقام الدليل على طاقته الخارقة فى تبديد أوهام الذات وتحديد مجالات الرؤية المختلفة لمناطقها الظليلة. إنه يجعلنا حينئذ أقرب إلى تقبل نظراته فى الفن والحياة، لأنها تملك بداهتها النقدية الفطرية، فهو يبرر مثلا فى قصته "إبراهيم الثانى" هذه الوثنية فى الحب قائلاً "إن الرجل الذى يقدر على الحب هو الذى يحب المرأة أولاً، أى الجنس كله، أو النساء جميعاً، ثم بعد ذلك يحب امرأة معينة. وإنه ليحسن بكل امرأة أن تعرف هذه الحقيقة الأولية لأنها حيوية".

ومن الطريف أنه يربط بين القصتين بإيضاح يقدم به للقصة الثانية بقوله "إبراهيم الثانى هو إبراهيم الكاتب، أو كأنه على أصح القولين، ثم تغير جداً، فلو أمكن أن يلتقى الإبراهيمان، لاحتاجا إلى من يقوم بينهما بواجب التعريف، وقديما قلت فى هذا المعنى، ويذكر عدة أبيات يختمها بقوله:

مات الفتى المازنى ثم أتى من مازن غيره على الأثر

فيحاول بذلك أن يمزج بطليه فى إبراهيم الكاتب وإبراهيم الثانى بشخصيته ذاتها، فهي صورة له، على ما بينهما جميعاً من تغيرات تمتد لتشمل صورة القارئ وهو يتماهى معهم بحب وإشفاق.

لعبة السرد:

كان المازنى وريث الجاحظ اللعوب المرح. وقد نثر حياته وذكرياته وسيرته، وأخيلته على عدد كبير من مؤلفاته التى تتسم كلها بطابع سردى واضح، فلم تتوزع سيرته على إبراهيم الكاتب والثانى فحسب، بل انتشرت إلى "خيوط العنكبوت" و"صندوق الدنيا" و "رحلة الحجاز" و"من النافذة" و "ثلاثة رجال وامرأة" "وعود على بدء " وغيرها من عشرات المقالات السردية التى لعب فيها خيال المازنى بعناصر سيرته بشكل مباشر وصاغها بطريقة فنية يمتزج فيها ما "جرب بما عرف وقرأ وسمع

وتخيل" حتى تستوى خلقاً فنيا ناضجاً جديـراً باعتبـاره أدبـاً علـى حـد تعبـيره. لكـن بوسعنا أن نحدد مناط شعرية هذا السرد وجوهر طبيعته فى ثلاثة عناصر:

أولها المفارقة، فقد وقع المازنى مثل الجـاحظ - علـى اختـلاف العصـر والنمـاذج الجمالية والتجربة الأدبية - على سر الطرافة الإبداعية عندما أدار رؤيته للحياة كلها ملاحظا ما تزخر به من تناقضات ومفارقات، ومستخلصا منها نسقها الشعرى الأصيل، وقد انتبـه نقـاد المـازنى إلى هـذه الخاصيـة الأساسـية وأطلقـوا عليـها تسـميات عديـدة أشهرها الدعابة والسخرية. واقترب الدكتور منـدور مـن طبيعتـها كثـيراً عندمـا درس نموذج إبراهيم الكاتب ووجـد فيـه خاصيـة "اجتمـاع السـخرية إلى الشـعر" و "وتلكمـا صفتان يرد إليها بحق " جورج ديهامل" سر نبوغ الكتاب "على حد تعبيره"، غير أنها عند المازنى تمثل الصفة المهيمنة على سواها، وهـى مـن القصـة بمثابـة الاسـتعارة مـن الشعر. وقارئ المازنى يجد نفسه مفعمًا بروح المفارقـة التـى تسـبح فـى الكتابـة كلـها، حتى إذا وصلت إلى مرحلة التجسد فى موقف محـدد انفجـر وحـده فـى الضحـك، ولأن المفارقة لا تمـارس فعاليتـها إلا بفطنـة القـارئ إليـها ومشـاركته فـى إنتاجـها، فـهى خاصية قرائية إلى أبعد مدى يتجلى عبرها عالم المتلقى مثلما يتجلى عـالم المبـدع، وقد شرحت بتمعن مظاهر هذه الخاصية عند المازنى فى كلمة قريبة نشرتها عن "عـود علـى بدء". أما السمة الثانية لسرد المازنى فهى التى اكتشفتها الشعرية الحديثة واعتبرتـها جوهر القصة بشكل عام وهى حوارية اللغة وتعدد الأصوات الماثلة فيـها. وكـان المـازنى شغوفاً بهذه اللعبة مستيقظاً لأهميتها موظفـا لأبعادهـا فـى كـل كتاباتـه، كـان أبطالـه خاصة فى الإبراهيمين يعلمان محبوباتهم لعبة "التجريد"، أى الانخلاع من الشـخصية الحقيقية وتمثـل الشـخصية الأخـرى والنطـق بصوتـها، وكـان حريصـاً علـى أن ينتقـل برشاقة فائقة من جانب إلى آخر ويضع نفسه موضع غريمه، ويقف على الحافة المتوترة التى تفصل بينهما. وكان فى سرده لا يكتفى بحواره مع الآخرين، وقد تزايد حجم هذا الحوار بشكل مضطرد من عمل إلى آخر، بل يقيم حوارات مطولة مع نفسه فـى حركـات متضادة وطفرات مدهشة وخصوبة تلقائية خلاقة، وكانت هـذه الحواريـة مظـهراً آخـر مـن مظـاهر حضـور القـارئ فـى كتابـة المـازنى الشـعرية والسـردية، بـل إنـها تطبـع

اختياراته فى الترجمة كذلك، وقد ربطها العقاد بروح الطفولة لديه، وحب العبث فيه، أى بالولع بالمفارقة ولمسها فى ترجمته لقول القائل:

أيها الزائر قبرى اتل ما خط أمامك
ها هنا فاعلم عظامى ليتها كانت عظامك

فهو لا يطيق صبرا عن استحضار قارئه ومعابثته واللعب معه حتى بعد الموت، فهو عندما يأمره بتلاوة الأبيات يضع القارئ موضع الكاتب. وتأتى الخاصية الثالثة لسرد المازنى لتكرس توريط القارئ فى صناعته ومشاركته فى توليده، وهى اعتماده على الصورة المجسدة، وبقاؤه فى الذاكرة بفضل دقة أوضاعها ووضوح ملامحها وجلاء دلالتها. وليس الولع بالصورة من بقايا صنعة الشعر لديه، فالصور السردية لا تعتمد على المجاز والاستعارة ولا الرمز، إنما تتشكل بأوضاع المادة وحركات الجسد الموصوف ونبض الحياة فى اللغة الواصفة، وما يبقى فى ذاكرة القراء لآماد طويلة إنما هى الومضات الناجمة عن هذا التشكيل، وليست الكلمات المعبرة عنه، وقد فطنت نعمات فؤاد فى دراستها المحبة للمازنى إلى هذه الخاصية. فوصفت كتاباته كلها بأنها لا تعدو أن تكون "صورا قلمية"، غير أن وصف القلمية قد ينطبق على الشعر، وصورة المازنى سردية فى صميمها، تعتمد على تسجيل اللحظة الفائقة للوضع البشرى فى لفتة طريفة. وإذا قارنا بين المازنى وصنوه الساخر نجيب الريحانى مثلا، سنجد أن ما يتبقى فى نفوسنا من فن الريحانى إنما هى " نبرة السخرية" فى صوته الأجش المفعم بالدعابة السوداء، ولا بد أن الوسيط السينمائى هو الذى يلعب الدور الرئيسى فى تخليق هذا الأثر إلى جانب "بهدلة" ملبسه وملامح وجهه المقطبة المرورة لكن أثر المازنى يبقى لدى قرائه متجسدا فى مجموعة من المشاهد، تبرز بينها صور ملحاحة تمثل مفاتيح الواقع عنده. مثلا يخترق حب شوشو المدللة قلب إبراهيم الكاتب منذ رمقها تتكئ على السلم فى البهو المقابل لحجرته وهى ترنو إليه بوله خجول، وهو نفس ما يحدث له مع عايدة عندما أصبح إبراهيم الثانى، حينئذ رآها متكئة على درابزين السلم الذى ينحدر إلى حديقة بيتها وهى فى منامة - بيجاما - من الحرير الأبيض، وظل برهة طويلة هكذا لا يفعل شيئا سوى أنه ينظر إلى الفتاة، وارتفعت يده

إلى وجهه متحسسة و إلى شعر رأسه كأنما يحاول باللمس أن يعرف كيف وخط المشيب لمته، وألقى القلم، فقد كان يكتب، واضطجع وقال يناجي نفسه وهو يضحك ساخراً " هل أصنع كما يصنعون في الروايات الكثيرة التي قرأتها؟ وعلى ذكر ذلك ماذا ترى أبطال هذه الروايات يصنعون في حالات كهذه؟ لقد نسيت والله، فكأني ما قرأتها ووقعت عيني عليها، وهبني كنت ذاكرا فهل يصح في دنيا الحقيقة ما يصف الخيال".

هنا نجد لعبة التصوير قد بلغت مداها، فما يرسمه المازني هو دنيا الحقيقة، وما يكتبه الآخرون يستحيل إلى مجرد خيال، والفن ليس سوى هذا المزيج المبدع من الحقيقة والخيال.

وهكذا فإنك تقرأ أعمال المازني، وتجد فيها لذة المشاركة ومتعة المفارقة وروح الدعابة، ثم تأخذك الأيام والسنون، فلا يبقى في ذاكرتك منها فكر مهما بلغت حصافته، ولاعاطفة أيا كان توهجها، وإنما تبقى هذه الصور التي يتجلى فيها سر الإبداع وحياته. ولقد قرأت ألعوبته الجميلة "عود على بدء" منذ عشرات السنين، وما زلت أضحك في سرى كلما تذكرت أصابع الرجل المسخوط إلى طفل، وهي تمتد لتعبث بصدر مربيته بشهوة تستغربها المرأة وتشعر بها، ويجد هو فيها لذة تفوق متعة الرضيع وتتجاوز حدوده، وهي صورة تلخص هذا العالم الطريف المفعم بالمفارقة والخيال اللعوب.

ولئن كانت كفة السرد قد رجحت عند المازني وميزته عن رفاقه، فإن أسلوبه الذى تخلص من الغنائية وسحر القراء بتدفقه وحلاوته كان تبشيرا بعصر أدبي جديد تسود فيه شعرية مرهفة لاذعة تنداح فيه الذات على الآخرين وتعبث معهم بطفولة واعية غير لاهية، تتمركز حول الحب بأشكاله وتحولاته، والجسد بأوضاعه وسماته، ويجد فيه القارئ صورة لنفسه في مباذله وجده، وسعادته ونكده، حتى لتعد صورة القارئ الذى يصنعه أدب المازني ضماناً لمقروءيته وسببا لخلوده.

المازنى والشعر

قراءة فى كتاب "الشعر غاياته ووسائطه"

فى ضوء النظرية التعبيرية

د.عصام خلف كامل

أولا- المذهب والتأسيس:

لعبت مدرسة الديوان دورًا بارزًا فى حركة النقد العربى فى مطلع هذا القرن.. فقد قام عليها رواد استطاعوا من خلال قراءاتهم المتعددة فى الآداب العربية والعالمية أن يوجهوا مفاهيم النقد وجهة أخرى غير المعهودة عند من سبقهم من مدرسة الإحياء... ويبدو أن قوة إطلاعهم وسرعة تحصيلهم للآداب الأخرى كانت سندًا قويًا فى آرائهم ودراساتهم.

وحركتهم التى عرفت حينذاك باسم "جماعة الديوان" نسبة إلى كتابهم النقدى المعنون "بالديوان" الذى أصدره العقاد والمازنى سنة ١٩٢١.

وقد تأثر أصحاب هذا الاتجاه الجديد بالرومانتيكية، أو قل اهتموا بما جاء فى النظرية التعبيرية لما لها من أهمية حينذاك.. "ولست فى حاجة إلى وقفة أثبت بها كيفية وصول الفكر الإنجليزى إلى "جماعة الديوان"، فمن المعروف أن الثلاثة: العقاد و شكرى و المازنى كانوا متمكنين من الثقافة الانجليزية؛ حصلها شكرى والمازنى إلى حد ما، فى دراستهما فى مدرسة المعلمين العليا، ثم توسعا فيها عن طريق قراءتهما الخاصة، وتمكن منها العقاد، ذلك العصامى الفرد فى تاريخ الثقافة العربية الحديثة، بمجهوده الخاص"(١).

وقد برهن المازنى على ذلك صراحة فى قوله: "وكان أساتذتنا فى مدرسة المعلمين يحثوننا على التحصيل وييسرون لنا أسبابه، ما وسعهم ذلك، فلما تركنا المدرسة وفرغنا من الطلب "الرسمى" كنا قد عرفنا أمهات الكتب فى الأدبين العربى

والإنجليزى وغيرهما أيضا من الآداب، ودرسنا أكثر شعراء العرب والغرب، وكان لكل منا مكتبته الخاصة المتخيرة" [٢].

وقد أراد المازنى من وراء ذلك إبراز دور التنشئة على الإنسان، ومدى أثرها فى تحويل مسار فكره.

وقد أنكر العقاد تأثرهم بالأدب الإنجليزى أو بغيره، وإنما برهن على تعدد الروافد الفكرية والفنية لديهم، تلك الروافد التى جعلت من آرائهم رؤى مخالفة لكافة من سبقهم حول المسائل النقدية واللغوية.. وذلك فى قوله: "فالجيل الذى نشأ بعد شوقى لم يتاثر به أقل تأثر لا من حيث اللغة ولا من حيث الروح. بل ربما كان الأصح إن شوقيا تاثر بمن نشئوا بعده فجنح فى أخريات أيامه إلى أغراض من النظم تخالف أغراضه الأولى التى كان يعيبها عليه الجيل الناشئ فى أوائل القرن العشرين، فاتجه إلى الروايات وأكثر من الاجتماعيات والتاريخيات، وعدل أو كاد عن شعر المناسبات الضيقة الذى كان ينحصر فيه وقلما يتعداه" [٣]. "بيد أن تأثر "جماعة الديوان" بالأفكار الرومانتيكية فى مفهوم الشعر ووسائله وغايته مسألة لا تحتاج إلى مجهود كبير فى إثباتها. والمجهود الحقيقى ينبغى أن يبذل فى توضيح أوجه هذا التأثير ومداه." [٤].

ويكفى لبيان هذا التأثر الوله الجارف من المازنى بالنقد الغربى ومحاولة احتذائه فى قوله: "لقد كتب نقاد العرب فى الشعر على قدر ما وصل إليه علمهم وفهمهم، ولكنهم لم يجيئوا بشيء يصلح أن يتخذ دليلا على إدراكهم لحقيقته. ولسنا ننكر أن كتاب الغرب متخالفون فى ذلك، ولكن تخالفهم دليل على نفاذ بصائرهم وبعد مطارح أذهانهم ودقة تنقيبهم وشدة رغبتهم فى الوصول إلى حقيقة يأنس بها العقل ويرتاح إليها الفكر، كما إن إجماع كتاب العرب وتوافقهم دليل على تقصيرهم وتفريطهم، وأنهم كانوا يقلد بعضهم بعضا إن لم يكن دليلا على ما هو أشين من ذلك وأعجب.." [٥].

وقد دافع أحد نقادنا وأساتذتنا عن فكرة التأثر هذه رافضا لها داعيا إلى القول بأن هذه المدرسة استفادت من الآداب الأخرى وذلك فى قوله: "والواقع أن هذه

المدرسة المصرية ليست مقلدة للأدب الإنجليزى، ولكنها مستفيدة منه مهتدية بضيائه ولها بعد ذلك رأيها فى كل أديب من الإنجليز، كما تقدره هى لا كما يقدره أبناء بلده، وهذا هو المطلوب من الفائدة الأدبية التى تستحق اسم الفائدة، إذ لا جدوى هناك فيما يلغى الإرادة ويشل التمييز، ويبطل حقك فى الخطأ والصواب، وإنما الفائدة الحقة هى التى تهديك إلى نفسك، ثم تتركك لنفسك تهتدى بها وحدها كما تريد، ولأن تخطئ على هذا النمط خير لك من أن تخطئ على نمط سواه" (٦).

وبالرغم من وجود نوع من التعصب فى الرأى السابق إلا أننا نميل إلى الرأى القائل "بأن تأثر" جماعة الديوان" بالرومانتيكية، وكذلك تأثر أية حركة فكرية قومية بالفكر العالمى، مسألة تزيد فى قيمتها، وتحسب لها لا عليها" (٧).

ولا مانع من القول بأن هدف "جماعة الديوان" قد وجه فى بداية الأمر لهدم مدرسة الإحياء، ومحاولة تعريتها وذلك بإظهار سلبياتها.

ثانيا- المازنى ونظرية الشعر:

تعريف الشعر:

لدى المازنى كما يقول الدكتور الربيعى (٨)- ثورة عارمة على التقاليد البالية فى فن الشعر، وفى الفنون جملة، كما أن لديه إعجابًا شديدًا بكل إنتاج فنى يحمل طابعًا رومانتيكيًا.

وحين ننظر إلى تعريفه للشعر نجد أنه بدأ نقده بهجوم شديد على القدماء والمعاصرين، فقد كان شديد اللهجة، واعر المسلك؛ فى رفض كافة التعريفات الخاصة بتحديد علم الشعر، أو محاولة تأطيره بأطر فى الأدب العربى أو غيره من الآداب الأخرى، يقول المازنى:

"ولقد نظرت فلم أجد واحدا ممن بحثوا فى الشعر جاء بتعريف فيه للنفس مقنع؛ إذ ليس يكفى فى تعريفه مثلا أن يقال إنه الكلام الموزون المقفى.. فإن هذا خليق أن يدخل فيه ما ليس منه ولا قلامة ظفر، وإنما نظر القائل إلى الشعر من جهة الوزن وحدها وأغفل ما عداها" (٩).

فهو لا يؤمن بتعريف كل من سبق للشعر، كما إنه لا يجد فى كافة تعاريف الشعر تعريفا جامعا مانعا يشفي غلته، ويطفئ ظمأه.. وكان الأحرى به أن يقدم لنا تعريفا للشعر فإذا به يتنصل من ذلك معترفا بصعوبة وضع تعريف للشعر؛ متعللا بأن الألفاظ قاصرة عن أداء مهامها.. فقد وجه الاتهام للألفاظ بقوله:

"إن الألفاظ ليست إلا كإشارات الخرس، تتخيل فيها أغراض صاحبها، وإذا كان هذا كذلك فكيف يمكن أن تكون منها صورًا واضحة فى الذهن، وهى على ما وصفناه من العجز والقصور.." (١٠).

وعجز اللغة وقصورها هو العامل الأول لإنكاره لكل ما سبق، فقد تعرض بالنقد لرأى (شلجل) رافضا أن يكون الشعر كما زعم شلجل مرآة للخواطر الأبدية الصادقة.. وليس الشعر كما وصفه الشيخ الذى زعم الجاحظ أنه ذهب إلى أنه صياغة وضرب من التصوير، وكما سماه أرسطو طاليس (فنًا تصويريًا)..

بيد أننا لا نحرم من وجود رأى خاص به في الشعر حيث يقول "وهل الشعر إلا خاطر لا يزال يجيش فى الصدر حتى يجد مخرجًا ومتنفسًا" (١١).

وهذا التعريف رد الشعر إلى وجود خاطر يجيش فى الصدر؛ حتى تتم دورته الانفعالية فيخرج من الداخل إلى الخارج فى قالب لغوى.. وقد رد المازنى الإبداع هنا إلى عملية انفعالية.. مشابهًا فى ذلك أصحاب النظرية التعبيرية فى قولهم: "إن عملية الإبداع لا تبدأ إلا بوجود انفعال يتخلق داخل الفنان إزاء وقع العالم الخارجى عليه.. وأنه دون هذا الانفعال لا يمكن أن يوجد فن على الإطلاق" (١٢).

وفى هذا ربط بين الفن وشخصية الفنان عند أصحاب نظرية التعبير كى تطلق سراح هذه الشخصية فى حركتها المتفجرة الخلاقة التى لا ينبغى أن تحدها حدود أو تفرض عليها أية قاعدة إلا التعبير عما تؤمن به أو تنفعل إزاءه.. فهى نظرية لا يعنيها من العمل الفنى إلا الكشف عن شخصية أو ذاتية الفنان الفردية.. (١٣).

إن الاستدلال الذى استدل به المازنى فى مقولة بيرك: "إن من يتدبر حسنات الشعراء وبراعاتهم يجد أنها لا تستولى على النفس من أجل ما تحدثه فى الذهن من الصور؛ بل لأنها توقظ فى النفس عاطفة تشبه العاطفة التى ينبهها الشىء الذى هو موضوع الكلام" (١٤).

فالمازنى يركز على دور الانفعال فى عملية التعبير أو كما يقول هنرى برجسون (١٨٥٩ ١٩٤١): "إن الانفعال أساس وطيد، لا يمكن للفن أن يقوم دونه، بل هو جوهر الإبداع" (١٥).

ويلعب الجانب النفسى دورًا مهما فى تعريف الشعر عند المازنى، يقول المازنى: "الشعر فى حقيقته فن ذاتى يحاول به الشاعر أن يرضى نفسيته ويتعلل ويتلهى" (١٦).

وفى هذا القول ربط بين الشاعر وشعره، والبحث عن مكنونه النفسى.. وهو مبدأ رومانتيكى محض قال ستاندال: "الرومانتيكية هى الفن الذى يقدم للناس الأعمال الأدبية التى تستطيع إحداث أكبر قدر مستطاع من المتعة المناسبة لظروفهم العقلية وعاداتهم ومعتقداتهم.. وعلى عكس ذلك، الكلاسيكية فهى تقدم لهم ما استطاع إحداث أكبر قدر مستطاع من المتعة لأجدادهم.." (١٧).

ومسألة التركيز على الجانب النفسى أفاض فيها كثرة من النقاد، يقول وردزورث: "الشعر فيض تلقائى لمشاعر قوية" (١٨). وقد اشترط وردزورث أن يثير الشاعر آثار الانفعال فى حال طمأنينة وهدوء.

وهذا ما يطابق وجهة نظر جان جاك روسو عن الفن "بأنه فيض للانفعالات والمشاعر لا مجرد وصف أو نسخ للعالم التجريبى كما افترض الكلاسيكيون الجدد" (١٩).

والمازنى فى دفاعه عن الشعر، إنما يلفظ سكون الكلاسيكية وثباتها، ويبحث عن التجديد من خلال القالب الرومانتيكى الذى اصطبغ به.. انظر إلى قوله: "ما أظن بك أيها القارئ الكريم إلا أنك تقول مع القائلين إن الشعر أضغاث أحلام ووساوس أطماع، هبه كذلك، أليست الحياة نفسها حلما تنسج خيوطه الأمانى والأوجال، وتسرجه الظنون والآمال؟ أليست هذه الأحلام مسرح خواطرك فى سواد الظلام، وعزمك الذى تصول به فى وضح النهار؟ أم تحسب أنك تستطيع أن تخلى العالم من هؤلاء النفر "الحالمين" كما أخلا "أفلاطون" جمهوريته منهم ونفاهم عنها مخافة أن يفسد عليه وصفهم الإنسان "الطبيعى" إنسانه "الحسابى" الذى خلقه خلوا من العواطف بريئا من

الانفعالات، لا يضحك ولا يبكي ولا يحزن ولا يغضب ولا تغالى به خدع الامال ولا يهبط به صادق اليأس إلى آخر ما ألزمه من الشمائل الحلوة والمناقب الجميلة التى أحالته تمثالا لا يتمثل إلا فى خاطر فيلسوف مثله؟؟" [٢٠].

فترى أنه في دفاعه عن الشعر يقوم بتأصيل فكرة مؤداها العلاقة بين الشعر والحياة، فلم يخرج الشعر عن طور الحياة وأسبابها؛ "لأن الشاعر لا قبل له بالخلاص من عصره والفكاك من زمنه ولا قدرة له على النظر إلى أبعد مما وراء ذلك بكثير، فحكمته حكمة عصره، وروحه روح عصره" [٢١].

ومن ثم فهو يرفض هذا المبدأ الثابت والمقياس اللاإنسانى المفتعل من أفلاطون، فليس الإنسان كالآلة الصماء التى لا تفكر ولا تحزن ولا تفرح.. الخ، وهو فى هذا إنما يقوم بتحطيم الكلاسيكية، أو يرفض مبادئ مدرسة الإحياء، انظر إلى قول أصحاب مدرسة الديوان: "وقد مضى التاريخ بسرعة لا تتبدل، وقضى أن تحطم كل عقيدة أصناما عبدت قبلها، وربما كان نقد ما ليس صحيحا أوجب وأيسر من وضع قسطاس الصحيح، وتعريفه فى جميع حالاته، فلهذا اخترنا أن نقدم تحطيم الأصنام الباقية على تفصيل المبادئ الحديثة" [٢٢].

من هذا المنطلق انطلق المازنى فى نقد الشعراء السابقين، وكان شديد الهجوم عليهم، فقد هاجم حافظ إبراهيم فى كثير من مقالاته التى كتبها فى مجلة "عكاظ" ثم جمع هذه المقالات فى كتاب أسماه "شعر حافظ" صدر فى عام ١٩١٥، متهما إياه فيه بضعف الخيال وركاكة الأسلوب وكثرة السرقات، وسذاجته التعبيرية مع وجود الكثير من الأخطاء في شعره. وكانت دعواه في ذلك أنه صاحب منهج جديد يحاول من خلاله أن يضع الشعراء فى الميزان.

وفى أسلوبه من السخرية ما يثير حفيظة المتلقى.. يقول المازنى: "كتبنا نقد حافظ منذ أعوام ولم يكن الباعث لنا عليه - كما حسب بعض البله والحمقى ضغينة نحملها للرجل أو عداوة بيننا وبينه، وكيف يكون شىء من ذلك، ولا علم لنا به ولا صداقة ولا صحبة ولا نحن نرتزق من الكتابة والشعر، أو نزاحمه على الشهرة؛ لأن ما بيننا من تباين المذهب واختلاف النزع لا يدع مجالا لذلك، ولكنى لسوء الحظ ممن

يمثلون المذهب الجديد الذى يدعو إلى الإقلاع عن التقليد، والتنكب عن احتـذاء الأولـين فيما طال عليه القدم ولم يعد يصلح لنا أو نصلـح لـه. أقـول لسـوء الحـظ؛ لأنـه لـو كـان الناس كلهم يرون رأينا فى ضرورة ذلك، وفى وجوب الرجوع عن خطأ التقليد، لربحنـا من الوقت ما نخسر اليوم فى الدعوة إلى مذهبنا ومحاولة رد جمهور الناس عن عادة إذا مضوا عليها، أفقدتهم فضيلـة الصدق ومزيـة النظـر، وهمـا عمـاد الأدب وقـوام الشـعر والكتابة" [٢٣].

وهو بذلك يقرر رؤية الشاعر والناقد الحداثى ت. س. إليـوت (١٨٨٨ ١٩٦٥) من أعلام النظرية التعبيرية "بأن مهمة الشـاعر ليسـت فـى التوصـل إلى انفعـالات جديدة بقدر ما هى اسـتخدام الانفعـالات العاديـة، والتوصـل عـن طريـق تحويرهـا إلى التعبير عـن مشـاعر وجدانيـة قـد لا يكـون لهـا وجـود فـى الانفعـالات الواقعيـة علـى الإطلاق. وذلك هو السبب فى أن للقصيدة وجودها الخاص الذى ليس تكرارًا أو انعكاسًا أو محاكاة أو تصويرًا لوجود خارجى أو داخلى سابق" [٢٤].

ويحظى الشعر والشـعراء بمنزلـة عظيمـة لديـه، "فالشـعر موقظ الأمـم وبـاعث الشـعوب ورسـول الانقلابـات فـى الآراء والتقـاليد... والشـعراء هـم قساوسـة التـنزيل الإلهى ورسل الوحى القدسى وشراح الحكمة الربانية... وهم المرايـا التـى تـتراءى فـى صقالها أظلال المستقبل الضخمة الكثيفة الملقاة على الحاضر.. وهـم اللفـظ النـاطق بمـا لا يفهمون، المعبر عمـا لا يدركـون.. وهـم قبـل وبعـد المشـرعون الذيـن لا يعـترف بـهم الناس" [٢٥].

لقد صار الشعر عنوانًا حسب رؤية المازنى على رقى الجماعات ودليلا علـى حياتها وكان مجنى ثمر العقول والألباب ومجتمع فرق الاداب.

ثالثا الشعر والتصوير:

الأصل فى الشعر ليس التصوير عند المازنى، لقد رفـض تعريـف الجـاحظ الـذى ذهب فيه إلى أن الشـعر صياغـة وضـرب مـن التصويـر.. والسـر فـى ذلـك يكمـن فـى أن "الشاعر لا يصور الشىء كما هو، ولكن كما يبدو له، ولا يرسم منه هيكله العريـان بـل يخلع عليه من حلل الخيال بعد أن يحركه الإحساس" [٢٦].

فالأصل في الشعر هـو الإحـلال والاقـتراح لا التصويـر، كمـا أن ضـروب الشـعر التصويري أو الوصفي ضرب من العجز، "ألا ترى كيف أن الشاعر لا يـزال يحـوم علـى الشيء فلا يقع، ويسف فلا يلمس، حتى إذا عناه تصويره، قال لك كأنما هو كذا؛ وكـذا لقصور اللغة وعجزها ، وأي لغة تبلغ أن تصور لك الشـيء كآلـة التصويـر الشمسـي؟ ليس بنا إلى ذلك حاجة؛ لأن ضيق حظيرة اللغات مدعاة لسـعة مجـال الخيـال، وقصـر آلاتها سبب في طول متعة الذهن ولذة الفكر " [٢٧].

وهو بذلك يقرر مـا قـرره أصحـاب المدرسـة التعبيريـة بـأن اللغـة عجـزت عـن ترجمة انفعالاتهم الفريدة، وهذا ما دفع الشاعر إلى أن "يغير من طبيعة اللغة، ويـرأب صدعها، ومن ثم يعيد تشكيل علاقاتها، ويكـون مـن بـين عناصرهـا المختلفـة تراكيـب جديدة، يحاول بوساطتها أن يحدد انفعاله أو يعـبر عنـه؛ وذلـك اضطـرارا إلى الصـورة الشعريـة التـي هـي وسيلتـه الوحيـدة فـي التعبـير عـن الانفعــال فـي تفـرده أو خصوصيته" [٢٨].

رابعا الشعر والعاطفة:

يحاول المازني أن يعبر عن مجالات الشعر، فينطلـق مـن زاويـة أساسـية، وهـي العاطفة التي تمثل جوهر الشعر وكنهــه. إن الشـعر لديـه مجالـه العواطـف لا العقـل، والإحساس لا الفكر، وإنما يعنى بالفكر على قدر ارتباطه بالإحساس، ولا غنى للشــعر عن الفكر..

ولا بد في الشعر من عاطفة يفضي بها إليك الشـاعر ويسـتريح، أو يحركـها فـي نفسك ويستثيرها.. فلا شك في أن العاطفة في الشعر هـي الأصـل فـي هـذه المحسـنات التي يخلعها عليه قائلوه، ومبعـث البديـع الـذى جـن بـه النـاس وافتتنـوا ببهجتـه.. والشاعر يستخدم لغة حارة تعبر عن حسه وروحه [٢٩].

وما ردده المازني هنـا عكـس مـا يفعلـه النظـامون والمقلـدون؛ إذ يسـتكثرون مـن المحسنات والاستعارات والمجازات لتخفي القبح والقدم [٣٠].

وهذه الرؤية قد ذكرها تولستوي في قوله: إن الفـن عمليـة إنسـانية فحواهـا أن ينقل إنسان إلى الآخرين واعيا ومستعملا إشارات خارجية معينة الانفعالات التـي

عاناهـا فتنتقـل إليـهم عدواهـا؛ كـى يعيشـوها، ويعاينوهـا أو يجربوهـا بـأكثر مـن معنى.. [٣١].

ويرى كولردج أن الذى يميز الشعر هو حالة الانفعـال التـى تنشـأ لـدى الشـاعر أثناء عملية الخلق، حيث إن الشاعر لديه قدرة علـى الانفعـال أعمـق مـن غـيره، وهـى تمكنه مـن التعـاطف مـع الأشـياء والعواطـف والأحـداث التـى ينطـوى عليـها موضـوع شعره. [٣٢].

لقد انبثقت نظرية التعبير فى الفـن مـن كفـاح الرومـانتيكيين ضـد الكلاسـيكية الجديدة التى سيطرت على القرن الثامن عشر، والتى كانت استمرارا لنظريـة المحاكـاة القديمة.

ويجب أن نفرق بين نوعين من الانفعال عند الفنان والشاعر..

فقد قسم برجسون الانفعال على الشكل التالى:

الأول هو بمثابة عاطفة تلى فكرة أو مجرد اهتزاز للإحسـاس بتأثـير يقـع علـى صفحته.

أما الثانى فعاطفة لا تنشأ عن تصور فتعقبه وتبقى متميزة عنه، بـل هـى سـبب للحالات العقلية التى ستعقبها لا نتيجة لها. والنـوع الثـانى مـن الانفعـال لا ينتـج إلا عند درجة من المعرفة تتحد فيها الذات بالموضوع [٣٣].

ويجب أن نضع فى حسباننا أن المبدع لا يعـى ماهيـة هـذا الانفعـال أو كنهـه أو خصوصيته أو تفرد ملامحه، فكل ما يعيه هو حدوث قلق أو اضطـراب يغمـر جوانبـه، لكنه يجهل حقيقة هذا الاضطراب، ويعجز عن فهم كنهـه وفـى هـذه الحالـة يتحـرك فعل التعبير داخل الفنان مستهدفا التفريج عما فى الداخل.. فإذا تم ذلـك شـعر الفنـان كأن روحه قد هدأت [٣٤].

وإذا كانت النظرية التعبيرية تفسر عملية إبداع المبدع، بأنه على وعى مـا بـهذا الذى لديه، أو على وعى بأن لديه انفعالا. أو ترد عملية التعبـير كلـها إلى الكشـف عـن انفعال غامض يؤرق الفنان، ويدفعه إلى سبره ومحاولة فهمه؛ لأن الانفعال يظل غامضا

محيرًا ملتبسًا مقلقاً ما لم يعبر عنه، أو يخرج إلى الوجود بما يتيح استكشافه وفهمه وإدراك كنهه في آن (٣٥).

فإن هذا بطبيعة الحال ينافي الحقيقة، فقد ردت نظرية التعبير اكتمال العمل الفنى أو عدم اكتماله إلى الحافز الكامن وراءه وهو الانفعال (٣٦).

ويجب أن نضع فى حسباننا أمرًا هامًا وهو "أنه من العسير من الناحية الإكلينيكية أن نحدد ما إن كان كل إسقاط لميول أو اتجاهات موجودا عند الشاعر.."(٣٧).

ويعود المازنى ليؤكد على أن الشعر ملكة لا يؤتاها إلا القليل.. وهذه الملكة تقوى نتيجة عاطفة، تستولى على النفس، وتتدفق تدفقاً مستويًا لا تزال تتلمس لغة مستوية مثلها فى تدفقها، فإما وفقت إليها اطمأنت، وإلا أحست بحاجة ونقص قد يعوقان تدفقها الطبيعى، وربما دفعاها إلى مجرى غير طبيعى فيضر ذلك بالجسم والنفس جميعا (٣٨).

وقد ذهب المازنى إلى أبعد من هذا فقد كان حريصًا على الربط بين حياة الشاعر وبين شعره، وبلغ حرصه على ذلك حدًا بعيدًا حتى أوشك أن يطلب من الشاعر أن يكون شعره صورة طبق الأصل لحياته ومشاعره، فقد وصف المازنى ديوان العقاد بقوله: "بحر بلا انتهاء. هذا هو الذى فى أيدى القراء، موج فوق موج ودفاع بعد دفاع ورغوة من ورائها رغوة وحركة فى أثر حركة وأواذ مصطفقة ورياح مصطخبة ومد وجزر وضوضاء، كأنما انطلقت شياطين الأرض تعوى وظلام يصد العين عن النظر، وصفاء شفاف يغرى بالخوض والسبح، وسحب ترق وتكثف وتتفرق وتتجمع وتهضب ثم تقلع.." وهكذا يستمر المازنى فى تعداد مظاهر الحياة؛ ليثبت لنا أن فى الديوان ما يوازى هذه الصورة ويشبهها، حتى ينتهى فى النهاية إلى تقرير هذه الحقيقة: "فالديوان صورة صادقة لنفس صاحبه الحية الواعية لما يدور فيها ويطيف بها ويجرى حولها (٣٩).

وبالرغم من محاولة الربط بين الشعر والشاعر فى ضوء النظرية التعبيرية التى اعتمد عليها المازنى إلا أن ثمة نقد وجه لفكرة الربط بين الشاعر وشعره، حيث "إن الفن لا يمكن أن ينقل الواقع كما هو، فضلا عن أنه لا يمكن أن يكون إسقاطا لانفعالات داخلية على موضوع خارجي أو إفراغا لانفعالات تولدت من توتر ذات متعالية، وإنما هو فهم للواقع من حيث تأثيره على الذات، وفهم للذات من حيث علاقتها بالواقع، ولابد أن يصاحب هذا الفهم تغيير للواقع وللذات على نحو من الأنحاء.." (٤٠).

خامسا: واسطة الشعر:

يحاول المازنى من خلال واسطة الشعر أن يبين الفائدة والميزة التى تتجلى فى العبارة الشعرية، فكثيرا ما يغفل الشعر والنقاد والكتاب عن أهمية ودور العبارة الشعرية، وأن الفرق بين شاعر وشاعر يتبدى فى ذلك، "فإذا كان امتياز الشعر بالتأثير فليس لشاعر على شاعر فضل فى مذهبنا إلا بسهولة مدخل كلامه على النفس وسرعة استيلائه على هواها، ونيله الحظ الأوفر من ميلها، وإنما يلائم الشاعر بين أطراف كلامه، ويساوق بين أغراضه، ويبنى بعضها على بعض، ويجعل هذا بسبب من ذاك لتكون عبارته أفعل باللب، وأملك للسمع والقلب، وأبلغ فى التأثير" (٤١).

فهو يوضح قيمة اللفظ ومدى أثره ووقعه على السمع، فقد يحدث اللفظ بتجانسه الموسيقى رنينا يأخذ بالاسماع، ويترك أثرا وبعدا نفسيا ما كان لغيره أن يتركه.. لذلك فقد أتى بنمط تمثيلى من الطبيعة يبرهن على صحة قوله: والشاعر فى ذلك كصانع الديباج، يوشيه بمختلف التصاوير "ومتناسبها" ليكون أملا للعين، وأوقع فى النفس، وأعلق بالقلب..

فالأمور تسير وفق مجموعة من القواعد المنضبطة فى تحقيق الفائدة المرجوة من ذلك. وليس معنى ذلك أن يلجأ الشاعر فى مدخله إلى المباشرة فى التعبير والسطحية فيه، فالمزية الحقيقية هى القدرة على إيلاج المعنى ذهن القارئ أو المتلقى.

ومن ثم "فقد يكون عمق الفكرة مانعا من فهمها، ولكن الغموض على أية حال عيب فى الشاعر والكاتب؛ لأن الكلام مجعول للإبانة عن الإغراض التى فى النفوس،

وإذا كان كذلك وجب أن يتخير من اللفظ ما كان أقرب إلى الدلالة على المراد وأوضح في الإبانة عن المعنى المطلوب" [٤٢].

بيد أن ثمة نقدا وجه إلى ذلك فقد "يلجأ الفنان إلى الرمز أو الغموض؛ ليفرض على المتلقى الوعى بحالة التوتر هذه، أو ليفرض عليه حالة التطلع إلى خلق؛ إذ يعنى الرمز أننا إزاء تغير كامل في الاتجاه، وتميز واضح في نوعية الإدراك" [٤٣].

إن المازنى يحاول أن يضع ضوابط للتراكيب، وصدقا في الأداء متناسيا بذلك أن خير الشعر أكذبه وقوة في الخيال: وعليه فإن الأمر يتطلب من الشاعر الإخلاص في التعبير، والقوة في الأداء، والصدق في الخيال، فسر نجاح أى شاعر يكمن في نجاحه بأن يمنح اللغة تراكيب جديدة تأخذ بالألباب، ومقدرته على توظيفها توظيفا سليما.

وقد استشهد المازنى على هذه الضوابط بشواهد من شعرنا العربى القديم.

وقد حسم المازنى مسألة المعانى بأن طلب من الشاعر أن تكون لغتة كلغة الناس، مع مراعاته لتاريخ اللفظة وتطورها؛ لأن لكل لفظة تاريخا وقد ينحط اللفظ في زمن من الأزمان أو يرقى حسب ظروفه، شأن كل شيء في هذه الدنيا التى لا يبقى فيها شيء على حال.

سادسا - غاية الشعر:

يقدم المازنى في نهاية كتابه غاية للشعر، حاول من خلالها التدقيق على وظيفة الشعر المرجوة.. فليس الشعر هو إدخال اللذة على القلوب والسلوان على النفوس، فالسرور واللذة الحاصلين من الشعر هى إحدى غاياته، ولكنها ليست الغاية القصوى.. فثمة علاقة أخرى بين الشعر والدين، "وهى علاقة وثيقة تجدها على مر العصور؛ لأنها مرتبطة بالبواعث والجواهر لا بالشيات والمظاهر، وهى نظرة صحيحة لفهم الصحيح"[٤٤].

يقول المازنى: "إن من يتدبر تاريخ الشعر لا يسعه إلا التفطن إلى عنصر مكون له في كل دور من أدواره، وصفة غالبة عليه في كل طور من أطواره وهى ما أسميه "الفكرة الدينية"، فإن كل شاعر في عصر، نبيه وطفله معا..

ولسنا نعنى بالفكرة الدينية هذه الأديان التى جاء بها محمد وعيسى وموسى وغيرهم. وإنما نعنى أن كل "فكرة" عليها مسحة من الصبغة الدينية التى هى قاعدة كل حقيقة تدفع إلى تدبر اللانهاية تدبرا جديدا أو إلى مظاهر جديدة فى صلاتنا الاجتماعية.. وليس أظهر فى تاريخ الشعر ولا ألفت للنظر من علاقته بالدين، ولقد كان عماد الشعر القديم وقوامه الأناشيد الدينية والأساطير المقدسة والآمال الحارة.."[٤٥].

ويرى الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم[٤٦] أن الفقرة الأخيرة هنا من كلام المازنى تشعر أنها لا تنطبق على شعرنا العربى الذى نكاد نجهل طفولته، ولا نحسب؛ أن قوامه الأناشيد الدينية والأساطير المقدسة. ولكن برغم هذا تبقى فكرة المازنى صحيحة؛ لأن الشعر موصول بوشائج النفس الإنسانية فى تحريها المثل الأعلى، وتحريكها لبواعث الحس الصحيح والإدراك السليم، وما كان الشاعر هاديا لقومه ورائدا لهم لو لم يكن نصيبه من النبوة والطفولة أكبر من نصيب الآخرين.

ولا نبالغ إذا قلنا إن المازنى وضع الشاعر فى منزلة عالية جعلته من حيث الظاهر نبيا، وهى فكرة مأخوذة من لدن أصحاب النظرية التعبيرية، يقول ديفيد ديتش: "إن الشاعر مخلوق متبوع لا يستعمل اللغة كما يستعملها عامة الناس، بل ينطق عن وحى سماوى وهو فى حالة "استحضار". وهذه النظرية تخرج الشاعر عن نطاق القوانين السائدة فى الحكم على الناس.."[٤٧].

كما أن فكرة الأناشيد الدينية والأساطير المقدسة فكرة قد عبر عنها شيلى عندما زعم فى كتابه "دفاع عن الشعر"[٤٨] : إن جميع أنواع القول، فى طفولة العالم كانت ضربا من الشعر.

وتبدو فكرة الربط بين الدين والشعر من تشابه كليهما فى السمو بالنفس، وتطهير الروح.. "فغاية الدين فيما نعلم ليست العقدة النظرية بل النتيجة العملية أى السمو بالناس إلى منزلة لا تبلغهم إياها غرائزهم الساذجة وعواطفهم الطليقة، وتلك لعمرى غاية الشعر أيضا ولكن من طريق الجمال.."[٤٩].

ويفرق المازنى بين الدين والفلسفة والشعر، وذلك فـى قولـه: "ولا يجـهلن أحـد فيحسب أن الدين والفلسفة والشعر شيء واحد، فإنـها علـى اتصـال مـا بينـها وإحكـام رابطتها، لكل منها مظاهر خاصة، ولكنها جميعا علـى اختـلاف مظاهرهـا ومناهجـها تمثل "وجوه الفكرة" فى كل عصر"[٥٠].

وأخيرا يتعرض المازنى لنفى فكرة ظهور الشعراء فى عصر من العصور، ثم ينـام الزمن بأمثالهم قرونا فالشعراء ينبغون فى كل عصر، ومن يقلـب تـاريخ الأمـم يجـد أن الشعراء أكثر نبوغا فى عصور النزاع والقلق والاضطراب.

هوامش

* د. عصام خلف كامل مدرس الأدب العربي بقسم الدراسات الأدبيـــة - كلية الدراسات العربية – جامعة المنيا.

(١) في نقد الشعر – د. محمود الربيعي - ص ١٠٧ - دار غريب للطباعة والنشر - الفجالة - القاهرة.

(٢) تطور النقد العربي الحديث في مصر - د. عبد العزيز الدسوقـــي - ص ٣٠٤ الهيئـة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧م.

(٣) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي - عباس محمود العقاد - ص ١٨٨ - دار نهضــة مصر للطباعة والنشر.

(٤) نقد الشعر - ص ١٠٧، ١٠٨.

(٥) حصاد الهشيم - إبراهيم عبد القادر المازني - ص ١٧٣ - القاهرة - ١٩٢٤.

(٦) المازني شاعرًا - د. عبد اللطيف عبد الحليم - ص ١٢٣ - دار الثقافة العربية - القاهرة.

(٧) في نقد الشعر - ص ١٤٣.

(٨) نفسه - ص ١٢٠.

(٩) الشعر غاياته ووسائطه - إبراهيم عبد القادر المازني - دراسة وتحليل د. مدحت الجيار - ص ٥٨ - دار الصحوه للنشر - القاهرة.

(١٠) نفسه - ص ٦٧.

(١١) نفسه - ص ٦٦.

(١٢) نظريات معاصرة - د. جابر عصفـور ص ٢٣ الهيئة المصـرية العامة للكتاب ١٩٩٨م.

(١٣) نفسه - ص ٢٤ - بتصرف.

(١٤) الشعر غاياته ووسائطه - ص ٥٩.

(١٥) نظريات معاصره - ص ٢٦.

(١٦) ديوان المازني - الجزء الثاني - المقدمة - القاهرة ١٩١٧.

(١٧) الرومانتيكية مالها وما عليها - مختارات من جمع روبرت جلكنر، وجيرالد إنسكو ترجمة د. أحمد حمدى محمود - مراجعة أحمد خاكى - ص ١٩ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٦م.

(١٨) النقد الأدبى الحديث - د. محمد غنيمى هلال - ص ٤١١ - دار العودة - بيروت.

(١٩) نظريات معاصرة - ص ٣٢.

(٢٠) الشعر غاياته ووسائطه - ص ٥٥.

(٢١) نفسه - ص ٥٨.

(٢٢) الديوان - عباس محمود العقاد، ابراهيم عبد القادر المازنى - ط٤ - ص٤ المقدمة مطابع مؤسسة دار الشعب للطباعة والنشر - سنة ١٤١٧هـ ١٩٩٧م.

(٢٣) شعر حافظ - ابراهيم عبد القادر المازنى - ص ٢,١ - مطبعة البوسفور - ١٩١٥م.

(٢٤) نظريات معاصرة - ص ٥٠.

(٢٥) الشعر غاياته ووسائطه - ص ٥٧.

(٢٦) نفسه - ص ٥٩.

(٢٧) نفسه - ص ٦٩.

(٢٨) نظريات معاصرة - ٤٢، ٤٣ بتصرف.

(٢٩) الشعر غاياته ووسائطه - ص ٧٢ - ٧٤ بتصرف.

(٣٠) انظر: الشعر غاياته ووسائطه - دراسة د. مدحت الجيار - ط٢ - ص ٣٩ - دار الصحوة - سنة ١٩٨٦.

(٣١) نظريات معاصرة - ص ٣٩.

(٣٢) نفسه - ص ٢٩ بتصرف.

(٣٣) نفسه - ص ٢٦ بتصرف.

(٣٤) نفسه - ص ٣٨.

(٣٥) نظريات معاصرة - ص ٣٧، ٣٨ - بتصرف.

(٣٦) نفسه - ص ٦١.

(٣٧) أوتو فينخل "نظرية التحليل النفسى فى العصاب" - ترجمة الدكتور صلاح مخيمـــر، والدكتور عبده ميخائيل رزق - ص ٨٠ - الأنجلو المصرية - ١٩٦٩م.

(٣٨) الشعر غايته ووسائطه - ص ٧٦ بتصرف.

(٣٩) أنظر: التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث - د. عبد المحسن طه بدر - ص ٣٦٨ - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩١م.

(٤٠) نظريات معاصرة - ص ٧٦.

(٤١) الشعر غاياته ووسائطه - ص ٧٨.

(٤٢) نفسه - ص ٧٩.

(٤٣) نظريات معاصرة - ٧٦.

(٤٤) المازنى شاعرا - ص ١٢٥.

(٤٥) الشعر غاياته ووسائطه - ص ٩١، ٩٢ - بتصرف.

(٤٦) انظر: المازنى شاعرًا - ص ١٥٣.

(٤٧) مناهج النقد الادبى بين النظرية والتطبيق - ديفيد ديتش - ترجمة د. محمد يوسف نجم - مراجعة - د. إحسان عباس - ص ١٨ - بيروت - سنة ١٩٦٧م.

(٤٨) نفسه - ص ١٧.

(٤٩) الشعر غاياته ووسائطه - ص ٩٢.

(٥٠) نفسه - ص ٩٤.

المازنى سارداً وأسئلة التجنيس

محمد الباردى

لا شك فى أن إبراهيم عبد القادر المازنى كان أحد رواد الحداثة الأدبية فى مصر، انخرط فى مفاهيمها الإبداعية ناقلا ومنتجاً وفى تكتلاتها التنظيمية داعية ومنتمياً، وككل رواد الحداثة فى النصف الأول من القرن العشرين ألف فى جل الأجناس الأدبية. فقد كان شاعراً وناقداً أديبا واجتماعيا وروائيا وقصاصاً [١] فقد فهمت الحداثة فى وجه من وجوهها أنها الكتابة فى شتى الأجناس، وأن الكاتب الحديث لا يكون كاتبا إلا إذا أدلى بدلوه فى تلك الأجناس الوافدة التى لم يكن للأدب العربى المعاصر فيها تقاليد راسخة. وقد طرحت هذه الوضعية على الكاتب العربى فى مصر منذ بداية العشرينيات إلى بعيد الحرب الكونية الثانية أسئلة عديدة تتعلق بطبيعة هذه الأجناس، ومدى استجابتها الفنية لواقع المجتمع العربى وللذائقة الأدبية العربية المحافظة، وهى كذلك وضعية حتمت على الكاتب العربى فى مصر أن يكون – فى هذه المرحلة مؤسسا وأن يتحمل– نتيجة لذلك تبعات التأسيس وما يطرحه من إشكاليات فنية عميقة. على هذا النحو يعتبر إبراهيم عبد القادر المازنى كاتبا مؤسسا. فله شرف الانتماء إلى هذا الجيل الذى اضطلع بمهمة خلخلة البنية الثقافية التقليدية، وتبنى نمطاً جديداً فى رؤية العالم، هو "نمط رؤية تحتفى بالإنسان والنسبى واليومى والتاريخى والشخصى بدل المقدس والبلاغى والمطلق والمجرد والإنشائية وهو ما كانت تعبر عنه الرؤية التى ظلت تميز البنية الثقافية العربية التقليدية حتى أوائل القرن العشرين" [٢] وقد كان هذا الجيل متنوعاً فى ثقافته وفى انتماءاته الاجتماعية والسياسية، يتصادم أحيانا ويتصالح أخرى، يتباعد تارة ويتقارب طورا، ولكنه أثمر ثقافة سجالية هى خلاصة الوعى الحاد بضرورة التفتح على مفاهيم أدبية جديدة واستيعابها وضرورة توسيع منظومة الأجناس الأدبية.

إن المدونة السردية التى تركها المازنى مدونة واسعة ثرية بالمقارنة مع ما كتبه معاصروه عموماً. فقد أصدر المازنى كتابين يتضمنان مجموعة من النصوص السردية القصيرة هما فى الطريق (١٩٣٦) وع الماشى (١٩٣٣)[٣] وقد اعتبرتها د. نعمات أحمد فؤاد قصصا قصيرة. وأثنت عليها ثناء، ورأت فى بعضها ثروة تزخر بها الخزانة الأدبية الحديثة[٤] ولعل ما يشرح هذا الخلع النقدى ظهور اسم المازنى مضمنا قصته " ع الماشى" ضمن عدد من كتاب القصة أبرز مع محمود تيمور ونجيب محفوظ فى إطار كتاب مشترك بعنوان " أقاصيص". ومع ذلك تظل هذه النصوص السردية القصيرة نصوصًا إشكالية إذ تجتمع فيها أشكال أدبية متنوعة كالمقال والمحاولة (effoi) والقصة والرواية، إلى درجة أن شوقى ضيف اعتبر كتاب "عود على بدء" أقصوصة[٥].

وقد كتب المازنى ستة نصوص سردية طويلة هى "ميدو وشركاه" (١٩٤٣)، وعود على بدء (١٩٩٣)، وثلاثة رجال وامرأة ١٩٤٤، وإبراهيم الكاتب، وإبراهيم الثانى، وقصة حياة، وقد رأى بعضهم أنها تتراوح بين النصوص ذات الطابع النقدى الاجتماعى والنصوص التى تنحو منحى السير، متجاوزا بذلك إشكالية التجنيس التى يمكن أن تطرحها هذه النصوص[٦].

من هذه المدونة السردية اخترنا نصوصا ثلاثة هى "إبراهيم الكاتب" و "إبراهيم الثانى" و"عود على بدء" وهى تمثل أنموذجين فى الكتابة الروائية بينهما مفارقة غريبة تؤكد فى الوقت ذاته انخراط المازنى فى بعض أساليب الحكى السائدة وتحرره منها نحو فضاءات إبداعية أرحب، وتعكس أيضاً وجها من وجوه التناقض فى شخصيته الأدبية.

لقد كانت إبراهيم الكاتب (١٩٣١) الرواية الأولى التى كتبها عبد القادر المازنى. وبعد قرابة العقد كتب "إبراهيم الثانى"، لكن المازنى فى هذه التجربة الجديدة لم يضف شيئاً إلى التجربة الأولى، فهى تثير من المسائل الفنية ما تثيره التجربة الأولى، والحقيقة أننا إزاء تجربة واحدة أو قل تجاوزا رواية واحدة، فالنصان يتكاملان ويتشابهان بنائيا. ذلك أن صورة البطل الروائى التى رسمها المازنى فى "

إبراهيم الكاتب" لا تزحزح فى " إبراهيم الثانى"، والمصاحب النصى يدعم هذا الرأى، فقد أكد المازنى موضحاً أن "إبراهيم الثانى" هو "إبراهيم الكاتب" أو كأنه على أصح القولين، ثم تغير جداً فلو أمكن أن يتقابل الإبراهيمان لاحتاجا إلى من يقوم بينهما بواجب التعريف"(٧) . وفى الحقيقة لم يكن المازنى مراوغًا، ذلك أن طبيعة البنية الروائية في الكتابين لا تعوق الوصل بين الروايتين رغم تفرغ أحداثهما وذهابها مذاهب شتى. فالبطلان فى الروايتين يشتركان فى الاسم وفى المهنة (٨) وفى السمات النفسية ذاتها(٩)، والروايتان تسيران إلى كلف البطل بأمه(١٠)، وقد اكتفى الكاتب بإحداث مفارقة زمنية بين البطلين، ففى الرواية الأولى كان إبراهيم الكاتب فى نهاية العقد الثالث من عمره، فى حين كان إبراهيم الثانى فى منتصف العقد الرابع. وهكذا يمكن القول إننا إزاء شخصية مركزية واحدة تغيرت فقط وضعيتها الاجتماعية إذ أصبح إبراهيم متزوجاً فى الرواية الثانية، ولكنها لم تغير نظرتها إلى الحياة والوجود. وتتطابق كذلك بنيتا الشخوص فى النصين، ففى الرواية الأولى يربط البطل علاقة حميمية مع ثلاث نساء : مارى/شوشو/ليلى. وفى الرواية الثانية يعيش البطل كذلك ثلاث تجارب نسائية مع تحية وعائدة وميمى، وطبيعة علاقته بهن لا تتغير فى الروايتين إذ حدد السارد السمات النفسيه الأساسية المحددة لتصرف البطل وسلوكه، فهو شخصية مريضة مرضا فسيولوجيا ونفسيا وبالتالى سيظل في كامل الرواية الأولى شخصية نرجسية قلقة ولذلك تنتهى علاقتها بالنساء الثلاث بالفشل، ويسلك فى الرواية الثانية سلوكا شاذا إذ يتزوج امرأة تدرك نفسيته القلقة الحائرة المتوترة، فتتغاضى عن علاقاته النسائية الأخرى الغامضة.

وعلى مستوى الخطاب، يجمع بين النصين نمط واحد لا يتغير للسارد، فهو سارد من الدرجة الأولى عالم عليم، مستبد بالسرد لا يتركه لغيره، يقف وراء الشخصية الروائية، عارفا بالأشياء قبل أن تدركها. ولئن بدا مجرد كائن ورقى على حد عبارة بعض الإنشائيين، إذ لا يتجسد حضوره الفسيولوجى، فإنه يبدو فى النصين كائنا بشريا متخفيا يشعر ويتفاعل ويسعى إلى مخاطبة القارئ على هذا النحو: "لو

رأى القارئ إبراهيم في الأقصر بعد الذى سردنا لك فى الفصول السابقة لحسبه من طلاب الآثار أو على الأقل من المولعين بدرس العادات المصرية"[١١]. وهو يسعى إلى إقناعة بالأحداث التى تبدو غريبة ولا يستطيع عقل القارئ أن يتقبلها على نحوه، وقد ينكر طرازين متباينين لا يمنع أحدها الآخر ولايزاحمه، ولا يصعب لذلك أن يعيشا في القلب متجاورين كما يتجاور في القلب حب الوالدين"[١٢].

إن السارد في هذه الرواية بجزءيها لا ينفك يتدخل لتبرير الأحداث وتفسيرها وقد يكون تبريرها أحياناً كثيرة لا منطقياً، كأن يقول على سبيل المثال تبريرا لسلوك بعض شخصياته "من الممكن أن يغتفر القارئ لليلى أنها فتحت عدة خطابات باسم إبراهيم واطلعت على ما فيها، ولا شك أن هذا غير جائز، ولكن لا شك أنها ألفت نفسها مرغمة على ذلك"[١٣]. كذلك يبرر سلوك شخصية ميمى فى إبراهيم الكاتب: "كانت ميمي فتاة يسعها أن تكون مستقلة وسيدة نفسها وأمرها جميعه بيدها، ولكنها نشأت على ما "كان" عودها أبوها، من أن تكون "بنت ناس" ومؤدبة ومهذبة"[١٤].

ثم إن السارد يملك سلطة المعرفة والأخلاق، فيؤدى وظيفته التعليمية والأيديولوجية. إذ يتحول إلى صوت جمعي يدافع عن قيم المجتمع ويذود عن مقوماته الثقافية والأخلاقية. والأمثلة لا تكاد تحصى، فهو يحلل مؤسسة الزواج فى مصر فى قوله " والفتاة المصرية فى الأغلب والأعم تذهب إلى الزوج وهى لا تحمل له حبا وإنما تحمل له نضجا جنسيا قابلا لأن يتعلق بشخصه إذا ساعدته الظروف وأحسن هو سياسيه واستطاع أن يوجهه إلى نفسه، وما أكثر ما يكون الزواج فى مصر بلا حب"[١٥]. وهو يرفض الجهل الاجتماعي دون تعد على ما نصبه العرف الاجتماعى من مثل وقوانين، وهو لا يسمح أن تداس القيم وتنتهك الحرمات، ويعتدى على الشرف. وهو يميز فى سياق عرضه للمنظومة الفكرية الاجتماعية بين ما يقترن بالخرافة والجهل والشعوذة، وبين ما هو أخلاقي يتصل بأصالة المجتمع ومحافظته.

إن مثل هذه الوظائف التى يتمسك السارد بأدائها لا يتخلى عنها فى "إبراهيم الثانى"، فهو يتحول إلى دارس اجتماعى فى طباع المرأة: "إن المرأة مازالت تنتظر أن

يكون السعي من جانب الرجل ابتداءً لأنها ما زالت أضعف منه وهو أقوى منها وله القيادة والسلطان على الرغم من كل هذا التحرير الذى لم يحرز، لأنه لم يكسبها إلى الآن ما ينقصها من أسباب القوة التى للرجل"[١٦]، وإلى ناقد أدبي يتحدث عن الرواية والقصة[١٧].

ويشترك النصان أيضاً في هنات بنائية أشار إلى بعضها النقاد[١٨]، منها: ١- تضخيم الشخصية المركزية وطمس معالم الشخصيات الأخرى وانحسار رؤية العالم في ما يراه الإبراهيمان ومن ورائهما السارد، إضافة إلى بعض المفارقات الغريبة في بناء الشخصية المركزية، إذ تقدم الشخصية حيناً مضطربة قلقة بسب تلف أعصابها، وتقدم حيناً آخر حكيمة عاقلة[١٩].

٢- كثافة الأحداث والمبالغة في التلخيص، وهو ما يدعم حضور السارد المسخر على حساب الوقفات والاقتراحات، فيقل الوصف ويتخاذل تحليل الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات.

٣- بساطة الأفعال السردية وافتعالها في بعض الأحيان، والأمثلة على ذلك كثيرة منها: "واتفق بعد ذلك أن انقلب ماعون فيه ماء مغلي على رجل أمها فقامت عايدة على خدمتها وانقطعت لها وكفت عن الخروج للقاء إبراهيم" [١٩].

٤- غياب المنطق والعقل في تبرير الأحداث والاتكاء على الصدفة والمفاجأة، فكثيراً ما يلتقى البطل نساءه على غير موعد[٢٠].

والحقيقة، إذ أبدينا حكماً معياريا في هذه الرواية بجزئيها، يمكن أن نقول إنها لم تقدم إضافة نوعية للرصيد الروائي الذى تركه معاصرو المازني إلى حدود بداية الأربعينيات. فقد كان الهاجس السائد في أغلب النصوص الروائية المصرية في هذه المرحلة - وهو هاجس صياغة بطل روائي رومانسي - مهيمنا في هذه الرواية، إنها لذلك لم تستطيع أن تتخلص من عثرات الرواية الرومانسية كما كتبت قبل الأربعينيات، فكانت أشبه برواية المغامرات والمخاطرات.

ثم هذه الرواية – شأن جل روايات العصر، لم تستطع أن تقلص من تهافت حضور شخصية المؤلف. فقد انشغل دارسو المازنى بعلاقته ببطلة "إبراهيم"، ذلك أن التطابق بينهما أكيد فى مستويات عديدة، فكلاهما إبراهيم وكاتب، وكلاهما يقطن بيتا محاذيا للمقابر، وكلاهما ذو طبع ساخر برمٍ بالحياة، ينقم عليها إلى حد الفرارمنها وإقرارا عبثيتها. ولكن المصاحب النصى ينأى بالنص عن السيرة الذاتية ويتجه به نحو الرواية، ففى مقدمة الطبعة الأولى لإبراهيم الكاتب(١٩٣١) يرفض المازنى صلته ببطله الروائى "لست بإبراهيم الذى تصفه الرواية، فما تعجبنى سيرته ول امزاجه ولا التفاتات ذهنه، وقد ندمت على خلقه بعد أن سويته، فلو كان دمية لحطمتها وطحنتها، ولو كان صديقا لجفوته ونبوت عنه"[٢١]. وفى الوقت ذاته يكرس مقولات فنيه ذات أهمية قصوى تتعلق بالرواية منها ضرورة استجابة الرواية العربية لواقع الحياة فى المجتمع العربى وضرورة الابتعاد عن المواضيع العاطفة ذات البعد الرومانسى نظراً لاتساع الحياة وتنوع مواضيعها[٢٢].

والغريب أن المصاحب النصى (على غير ما يريده الإنشائيون) يناقض المتن، فلا استطاع عبد القادر المازنى أنه يبتعد عن إبراهيميه وأن يخفى ذاته بما يكفى، ولا استطاع أن يتحرر من قيد الحبكة الرومانسية التى تميز روايات المخاطر والمغامرات. وفى الوقت ذاته لم يخرج الكاتب عن سياقه فى التاريخ الأدبى، فأشهر روايات العصر فى مصر استمدت أحداثها من حياة مؤلفيها بداية من "زينب"، مروراً "بعودة الروح" ودخولاً إلى "سارة"، ويظل مصطلح رواية السيرة الذاتية هو الأقرب لتصنيف مثل هذه الأعمال السردية، والإبراهيمان إذن مصدران أساسيان من مصادر رواية السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث.

لكن النقلة النوعية تبدو لنا فى بعض الأعمال السردية الأخرى وأبرزها، كتاب "عود على بدء". لقد وردت فكرة رواية "عود على بدء" فى السيرة الذاتية التى كتبها المازنى " قصة حياة"، لقد ورد فى فصلها السابع عشر "سألت نفسى لو أمكن أن أبدأ حياتى من البداية، مرة أخرى، فهل ترانى أسير فيها كما سرت؟ وخطر لى وأنا أدبر

هذا السؤال فى نفسى أن الأولى أن أسأل: هل يسرنى أو أنـا أشـتهى أو أتمنـى أن يرتـد عقربا الساعة وأن أكر راجعاً إلى تلك البداية فعلاً فعلاً "، لقد تحقق الأمر لعبـد القـادر المازنى ولكن فى الحلم، فكانت "عود علـى بـدء" ونحـن نزعم أنـها أقـرب إلى الروايـة الغرائبية تستند إلى الخارق، ويفسر حضوره بالحلم. والراوية لا تخلو من بعض عناصر السيرة الذاتية فتطير السـارد[٢٣]، ومحبتـه الأم، والزوجـة والولـدان، وابـن الرومـى، كلها عناصر ذات صلة بحياة عبد القادر المـازنى وتـتركز فـى أغلـب أعمالـه السـردية، حاضرة فى هذه الرواية. إن الخارق ينبثق من الحيـاة اليوميـة للبطـل السـارد، فـالبطل الذى كان يسخر من "الشيخة صباح العرافة، وقد رافق زوجتـه إليـها. يقـع ضحيـة دعائها المستجاب[٢٤]. وبعد انقضاء الحلم عـاد إلى العرافـة لتتنـاول رأسـه بـين يديـها وتحرك شفتيها بدعائها له[٢٥]. ولكنه قبل ذلك عاش أحداثـا ومغـامرات تجـاوز فيـها المـازنى تلـك الهنـات البنائيـة التـى لاحظناهـا فـى نصيـه السـابقين، لأنـها أحــداث تبررفنيا. ففى الحلم كل الأفعال السردية يستسيغها القارئ، وطرافة الأفعال الســردية ومصداقيتها تنبع من المفارقـة القائمـة فـى بنيـة الشـخصية الروائيـة، فـالبطل السـارد يتحرك بمقتضى وعيين متناقضين، وعى الســارد الكـهل الـذى كـان قبـل الحلـم، فـهو مدرك أنه تحول بمقتضى لعبة الحلم. ووعى الشخصيات المحيطة به، وهى شـخصيات ترى فيه طفلا فى طـور المدرسـة "يحتفـل بعيـد ميـلاده. وتتطـور الأحـداث وفـق هـذه الثنائية، لكنها تنم عن شخصيات الواقع المحيطة بـالبطل السـارد تظـهر بدورهـا فـى الحلم، لكنها تخضع لتحولات هامة، فالزوجة تصبح أماً، والولدان يصبحان من أتراب السارد، والخادم العجوز الشمطاء تصبح فتـاة جميلـة، لكنـهم جميعـاً يظلـون بالنسـبة للبطل السارد يحملون بهذه الازدواجية، ازدواجية الحلم والواقع. وتكثر المغامرات فى الرواية والأحداث، وتتطور إلى ضرب من الهلع والخوف يشعر بهما البطل السـارد فـى بعض أطواره.

تتخذ الحبكة فى "عود على بدء" دلالة هامة، ذلك أن ما افتقر إليه المـازنى فـى "إبراهيم الكاتب" و "إبراهيم الثانى" استطاع أن يحققه فى "عود علـى بـدء"، فـاختفت

ظاهرة تلفيق الأحداث وافتعالها، واختفى الخلل المنطقى الذى كان قائما بينها، ثم ظهرت معان جديدة ظهوراً واضحاً وهى معانى السخرية والتحول والخوف، فالشخصيات الروائية تصبح ساخرة وتنبع سخريتها من المفارقة بين ما يقوله السارد لفظاً وما يريد أن يقوله حقا، وهى من باب سخرية الوضعية إذ تتعلق بالشخوص والأحداث وبعض الأفكار التي يعبر عنها هؤلاء الشخوص على نحو ما يقوله السارد عن خادمته: "والإرث يباع ويرهن أو يوهب أو يبدد، ولكن الدول أجمعت لمكيدتى على تحريم الرق، فلا سبيل إلى بيع هذه الخادمة أو رهنها، ثم إنها لا تساوى ملء أذنيها نخالة ومن المستحيل تبديدها لأنها مائلة الأنحاء جداً - والعمر كل العمر - أقصر من أن يتسع لهذا الجهد"[٢٦].

إن السخرية موقف يخرج السارد - فى كامل الرواية - من حياته وموضوعيته دون أن يسئ ذلك إلى بناء النص، كما أن لجوءه إلى التبرير واتخاذ المواقف الفكرية أو الاجتماعية لا يثقل النص بل يمنحه بعداً جديداً ويجعل منه عنصر إثراء. وما كان ثقيلا قد يمتعض منه القارئ فى "الإبراهيمين" يصبح مستحباً طريفا فى "عود على بدء" لأنه متصل بمعنى السخرية. عندما تقارن هذا النص بالنصين السابقين، تدرك هذا التحول العجيب في امتلاك ناصية السرد، فقد استقام أسلوب المازنى وظهرت قدراته التخييلية وتجاوز كل ظواهر التكلف والتلفيق، مع ذلك ظلت ملامح شخصيته مبثوثة هنا وهناك عبر فصول الرواية، فعندما يذكر بيته المحاذى للمقبرة، ويستدعى شاعره المفضل ابن الرومي، يحدث مفارقة عجيبة بين الحقيقى والواقعى والمغرق فى الخيال إرباكا لمفهوم التشخيص التقليدى ومتوخيا أسلوبا فى القص هو من الأساليب الجديدة التى تلتجئ إليها الرواية الحديثة فإذا نحن إزاء نص روائى حديث يوظف الغريب والعجيب من الأحداث إرباكا لمفهوم التشخيص الواقعي.

إن هذه التباين بين التجربتين يؤكد أن المفاهيم الخصوصية للأجناس الأدبية الحديثة لم تستقر استقرارا نهائيا فى هذه المرحلة من تاريخ الأدب العربى الحديث، وأن معاييرها لم تتبلور بعد تبلورا واضحا، وما زالت الرواية الفنية كما اصطلح عليه

الدارسون والنقاد، تمثل سعى المازنى وسعى معاصريه لكنه لم ينجز إلى نهاية الثلاثينيات.

إن الأنموذج الأصلى للرواية الفنية - فى اعتقادنا - هو أنموذج الرواية الواقعية التى كانت فى أوروبا قد أنجزت فى القرن التاسع عشر، ولكن الكتاب العرب كانوا ضحية قراءاتهم الرومانسية وترجماتهم التى لم تصل فى هذه المرحلة إلى مصادر الرواية الواقعية الأوروبية. وقد ظلت صورة البطل الرومانسى هى الصورة المهيمنة، والمازنى لم يشذ دائماً عن هذه القاعدة العامة رغم وعيه النظرى المتقدم بجنس الرواية ومتطلباته الفنية. إن المرحلة كانت مرحلة تأسيس لأجناس حديثة، تعددت فيها المآرب واختلفت الأساليب، فأضحى من الصعب أن نتحدث شكل قار ونهائى لهذا الجنس أو ذاك. وما يقال فى شأن الرواية يقال أيضًا فى شأن السيرة الذاتية، فلم يكن كتاب "قصة حياة" للمازنى سيرة ذاتية بالمعنى الاصطلاحى الذى نستعمله اليوم، فهو أقرب فى اعتقادنا إلى الرسم الذاتى، ذلك أن المازنى لم يسع إلى أن يسرد علينا استرجاعياً قصة حياته، بقدر ما سعى إلى رسم صورة عن حياته الفكرية والنفسية والعوامل التى ساهمت فى تنشئته.

الخلاصة: ما أردنا أن نبرزه فى هذه الورقة هو هذه المفارقة العجيبة فى شخصية المازنى الأدبية، هى مفارقة بين أساليب اتباعية تقلص الطاقة الإبداعية وأساليب متحررة تستجيب أكثر لروح الكاتب فتحرر إمكانية الخلق والابتكار فيها، وهى مفارقة بين الأفكار النظرية وبعض النصوص الإبداعية التى لا تستجيب لهذه الأفكار، وهى أيضاً مفارقة بين النصوص وبين مصاحيبها النصية، ولكنها فى كل الحالات شخصية أدبية متميزة كان لها فضل المساهمة فى حركة التأسيس لأجناس أدبية لم تكن لها تقاليد ثابتة فى الثقافة العربية ولتأسيس إشكالياته ومزالقه، ولكنه أيضاً منح المؤسسين فرصة تاريخية ليكونوا رواد الحداثة الأدبية والمدافعين عن مبادئها ومفاهيمها.

الإحالات

١) انظر نعمات أحمد فؤاد، أدب المازني، مؤسسات الخانجي/ط٢، ١٩٦٢.

٢) كمال الخطيب، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف،ط٣، ١٩١١، ٢٦٥.

٣) في الطريق "يتضمن أربعة وثلاثين نصا وقد صدر عام ١٩٣٦، "ع الماشي" يضم أربعة وعشرين نصا سرديا وقد صدر عام ١٩٤٤.

٤) نعمات أحمد فؤاد، أدب المازني، ٢١٥.

٥) انظر شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، ط٢، ١٩٤٤، ٢٦٥.

٦) انظر محمد بن عباد "إبراهيم الكاتب"، "إبراهيم المازني" دراسة وتحليل بحث سرقون/ كلية الآداب - منوبة - تونس.

٧) إبراهيم الثاني، دار الشروق، ١٩١٥، ص٥.

٨) "وألقى القلم" فقد كان يكتب، واضطجع وقال يناجي نفسه وهو يضحك ساخرا "هل أصنع كما يصنعون في الروايات الكثيرة التي قرأتها؟" إبراهيم الثاني.

٩) انظر إبراهيم الثاني، ص٤٦، ص٥٠.

١٠) المصدر ذاته، ص٥٨.

١١) المصدر ذاته، ص٤٤.

١٢) إبراهيم الكاتب، دار الشروق ١٩١٥، ص١٨٣.

١٣) إبراهيم الكاتب، ص٢٢٥.

١٤) إبراهيم الثاني، ص٨٥.

١٥) إبراهيم الثاني، ص ٥٤.

١٦) إبراهيم المازني، ص٥٤.

١٧) إبراهيم المازني، ص٥١.

١٨) ا نظر عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، فصل رواية الترجمة الذاتية.

١٩) انظر إبراهيم الثانى، ص١٢٤، ص١٣٤.

٢٠) انظر إبراهيم الثانى، ص٨٠.

٢١) انظر إبراهيم الثانى، ص٣٨.

٢٢) عن، عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، ص٣٤٢.

٢٣) محمود على بدر، ص٣١.

٢٤) المصدر ذاته، ص٧.

٢٥) المصدر ذاته، ص١٨٨.

٢٦) المصدر ذاته، ص١١.

الترجمة عند المازنى
بين روح النص وفضاءات السياق

محمد شاهين

ليس ثمة شك أن المازنى يعد من رواد الكتاب المترجمين فى هذا القرن، ولا يمكن أن ينكر أحد فضله ومساهماته الثرّة فى نقل حضارة الغرب إلى العربية، وقد عرج فى ترجماته على عدد من مشاهير الكتاب والأدباء الغربيين، وترك بذلك بصمات واضحة فى فن الترجمة إلى اللغة العربية وساهم فى رفد الأدب العربى وإثرائه.

ومن الواضح أن ترجمته الأدبية كان مبعثها الرغبة الأكيدة فى الاطلاع على ثقافة الأمم وحضارتها ونقلها إلى لغته الأم، إذ نشعر فى كل ترجماته أن لديه الرغبة الصادقة فى تمثل روح الحضارة، وانعكس ذلك على مهارته العالية فى النقل من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية، يساعده فى ذلك ملكة لغوية قوية بالعربية.

والقارئ لترجماته يلمس أنها نتاج خيال أدبى خصب، فكان يقتنص روح النص ويترجمه، ويعمل ملكته اللغوية فيه بما يسهم فى إخراجه إلى اللغة العربية محتفظاً بهذه الروح ما أمكن، ومع تقديرنا واعترافنا بجهوده الكبيرة فى هذا الميدان، إلا أن ما نأخذه على ترجماته ولعه بالتصرف والتغيير وإطلاق العنان لنفسه فى التعامل مع النص أثناء الترجمة، ولعل هذا التغيير فى أساسيات النص يعود إلى ثقته فى لغته العربية وقدرته على استيعاب وتحويل النص وتقديمه بأكثر من قالب لغوى رفيع المستوى.

وقد فات المازنى أن مثل هذه الممارسة والإكثار من التغيير يحيد بالمترجم عن أساسيات النص التى لا بد من تقديمها بما فيها من ومضات دقيقة موحية، ولها دلالتها التى تضفى على النص أبعادا معينة، وبدونها لا نستطيع أن نسبر أعماق النص ونستشرف آفاقه، فكثير من النصوص لا بد فى ترجمتها من المحافظة على الأساسيات

الرئيسة التى يتركب منها النص، وتشكل عوامل أساسية فيه، فعلى سبيل المثال فى قصة "آلة الزمن" لا بد لنا أن نلم إلماما واسعا بخلفية الكاتب وسيرته الحياتية وثقافته وتعليمه، ولو كان المازنى ملما بهذه الجوانب لكانت ترجمته للقصة أقوى بكثير، ولما عمد إلى حذف أفكار كان يعتقد بعدم ضرورتها، مما أفقد النص بعض الأساسيات التى تعد فضاءات يطل منها القارئ على عالم النص، فاللون، والألم، والدم، والحركة، والفزع كلها ثيم أساسية تصب فى روح النص، لا يليق بالمترجم أن يتجاوزها معتمداً على جوهر النص فقط.

على المترجم أن يدرك أن للنص سياقا خارجيا له دوره الفاعل فى سبر أعماق النص ودلالته لا يمكن تجاهلها؛ لأنها تشكل فضاءات سياقية لا تقل أهمية عن روح النص وجوهره.

ولكى نقف على بعض آثار التصرف بالنص الذى قد يحيد بالمترجم عن السياقات الأساسية فيه، لا بد لنا من تتبع بعض النماذج المترجمة من المازنى، ففى حصاد الهشيم يتحدث المازنى عن ماكس نوردو تحت عنوان "رأيه فى مستقبل الأدب"، يقتطف المازنى رأى نوردو الذى يقول فيه: "فى وسعى أن أثبت أو على الأقل أن أظهر أن الفنون والشعر لن تشغل إلا مكانا ضئيلاً جداً فى الحياة العقلية للقرون البعيدة" (ص ٦٧)، وبعد أن يدلل نوردو على هذه المقولة بأمثلة كثيرة من تاريخ اضمحلال الفنون المختلفة عبر العصور فيقول: "ولنا أن نستخلص من هذه الأمثلة أن الفنون والشعر بعد بضعة قرون ستصير آثاراً بحتة لا يتخذها غير من تغلب عليهم العاطفة أى النساء والشبان، بل الأطفال فيما يحتمل" (ص ٦٨).

ويعلق المازنى على ما ذهب إليه نوردو بقوله: "قرأت هذا ثم طويت الكتاب ومضيت إلى عملى، وجعلت أفكر فى الطريق فى هذا الذى يستشفه نوردو من أستار غيب الله المسدلة دون المستقبل البعيد، فخيل إلى أن ما نقلته من كلامه يمثل موطن الضعف فيه وفى أمثاله من العلماء، لحاجة فى الاستقراء المنطقى ومبالغة فى التعويل على ما عرف إلى الآن من الحقائق العلمية وما ظهر من قوانين الطبيعة". (ص ٦٨ ٦٩).

وينبرى المازنى للدفاع عن مستقبل الفنون والآداب بأسلوبه الرفيع وظرفه اللذين يعرف بهما مبينا أن نوردو كان مخطئاً فى نبوءته بمستقبل مظلم للفنون والآداب، وقد فاته فيما ذهب إليه أن نوردو كتب ما كتب فى سياق معقد لا بد من الإشـارة إليـه هنـا ولو بطريقة مقتضبة:

أولاً- السياق الزمنى: تعرَّف الحقبة الأخيرة من القرن التاسع عشـر بتعريفـات مختلفة منها نهاية المطاف Fin de siecle وترجمتـها الحرفيـة آخـر المسار أو آخـر القرن أو ما إلى ذلك من ترجمات، وتعرف أيضاً بالانحلال (decadence) وترجمتـها الحرفية التعفن أى أن الحياة فى نظر جيل هذه الحقبة أصبحت مصابة بـالعطب. ومـن أكثر الشواهد على هذه التسميات المجلـة الناطقـة بـروح هـذه الحقبـة واسمـها The Yellow Book، والتى ما زالت تعد مرجعا هاما لتأريخ هذه الحقبة، لقد نشرت هذه المجلة قصائد قصيرة ومقطوعات نثرية قصيرة توخى كتابها تكثيـف المشـاعر، وتتسم بذاتية متأججة بالعواطف، كرد فعل على روايات العصر وقصائده الطويلة التـى اعتقد جيل نهاية هذا القرن بهيمنتها على مدى القرون السابقة، وهكـذا أصبح شـعار جيـل التسعينات الاختصار ومعايشة الحياة فعلا وبـأقصى درجـات الشـعور بـها، وقـد ساد الاعتقاد بين أفراد هذا الجيل أن على الفنان أن يستهلك واقع الحيـــــاة بكـل مشـاعره بـدلاً مـن أن يتمثلـه فناً (reality should be consumed rather than represerated) ومن المؤسف أن الحياة استهلكت ذلـك الجيـل بسـبب هـذا الموقـف، فقضى أغلبهم نحبه فى سن مبكرة مما دعى بيتـس أن يطلـق عليـهم الجيـل المأساوى، والاعتقاد الذى ساد الحقبة هو أن الحياة آيلة إلى الانحلال والتفكك وربمـا التلاشـى، وكلها تجتمع فى كلمة degeneration التى اتخذ منـها نـوردو عنوانـا لكتابـه الـذى طبع مرات عديدة عام ١٨٩٥، ولكنه سرعان ما أصبح طى النسيان، بعد أن أفاق جمهور القراء من دغدغة عواطفهم.

ثانيا- السياق الحضارى: فى هذا السياق يؤكد نوردو بطريقة علمية (Pseudo) زائفة أن مصير كل مـا هـو هـام مـن فنـون وآداب بـرزت أهميتـها فـى نهاية القرن التاسع عشر سيكون مآلها الاندثار، وتنبأ أنه لن يكـون للفنـانين والأدبـاء

أمثال: فاجنر وزولا والرمزيين الفرنسيين مستقبل، إذ نظر إليـهم علـى أنـهم أعـراض لحالات فكرية وفيزيائية متغيرة. ومن المعروف أن شيوع كتـاب نـوردو ارتبـط ارتباطـاً مباشراً بمحاكمة أوسكار وايلد التى تؤرخ لها روايته المعروفـة صورة دوريـان جـراى، وفى هذه الرواية عبارة يقتطفها المؤرخون بشكل كبير تعبـيراً عـن الـروح التـى سـادت نهاية القرن، إذ يقول البطل دوريان "كم تمنيت لو أن نهاية العقد هـى نهايـة العـالم. إن الحياة خيبة أمل كبيرة" (الفصل الخامس).

لم تأت أفكار نوردو من فراغ، بل كـانت مرتبطـة فـى أصولهـا ومنابتـها بـروح الكآبة التى هيمنت على نهاية القرن. إن فكرة نوردو التى تتعلق بالارتباط الحميم بين الآداب والمرأة، الذى جعله يعتقد بوجود ضعف مهلك فى الطرفين سيؤدى فى النهايـة إلى اضمحلالها، وهذه الفكرة هى امتداد لأفكار نادى بها عدد من كتاب العصـر، مثـل: تشارلز موراس، الذى يعد أكثرهم تأثيراً. ومقالات موراس هذه تـدور حـول التعـارض الذى يتبناه موراس بين الكلاسيكية الجديـدة الرجوليـة والرومنتيكيـة النسـوية التـى يرد أصولها إلى الألمانية. ومن هنا يجىء الهجوم على فاجنر الذى تحتل المرأة فـى فنـه مكانة رفيعة، والتعارض المشابه الذى يراه موراس هو فى اللغة ذاتها، وكأن اللغة فـى نظره تنشطر إلى شطرين: أحدهما مادى يتعلق بالجزء الصوتى منها وما ينتجه الصـوت والنغم، وهو فن استعمال المرأة للغة مما يؤدى إلى أدب نسوى، مميـز مثـل: أدب رينيـه فيفيان وأدب الكومتيس نوويل Rene Vivien, Comtesse Noaile، والـنوع الآخـر هو الاستعمال المألوف للغة عندما تكـون اللغـة أداة تقليديـة تختـص بإيصـال الفكـر أو الفكرة: أحدهما رجولى يعبر عن القوة والبقاء، والآخر نسوى مادى يعـبر عـن الضعـف والهلاك. وهكذا تبنى نوردو المنظور الذى يجمع بـين المـرأة والادب فـى بوتقـة واحـدة وهى الهلاك المنتظر. وقد أدى هذا بطبيعة الحـال إلى الهجـوم علـى الرمزيـين؛ بسـبب استخدامهم لما يشير إليه موراس بالجانب المادى من اللغة الذى يشـمل المجـاز والنغـم الموسيقى.

ولو أن المازنى تنبه إلى السياق الذى نشأت فيـه أفكـار نـوردو لوفـر علـى نفسـه الجهد الذى بذله فى مناقشة نوردو وترجمه ، والنظر إليه وكأنه مجرد أفكار مستقلة

تعرض أمامه نصاً مستقلاً فتثير حفيظته الميتافيزيقية (إن صح التعبير) وفي النهاية تصبح لزوم ما لا يلزم. ولو أدرك المازني الخلفية التاريخية التي جاءت بأفكار نوردو إلى حقبة نهاية القرن لاتخذ بيرنارد شو نصيراً له في الهجوم على نوردو بدلاً من ميتافيزيقيات الأسلوب [1].

وعندما لا يكون للنص المترجم سياق معقد، نجد المازني يوفق كثيراً في نقل الموضوع إلى العربية، ومن الأمثلة على ذلك: مسرحية تاجر البندقية (يشير المازني إليها خطأ على أنها رواية) ترجمة خليل مطران. ولما كان شكسبير خارج سياق الزمن فإن عرض المازني له لا يتطلب جهداً في معرفة عقدة السياق، لذلك وفق المازني في الربط بين موهبة شكسبير الفردية وقدرته على تحويل المادة الخام التي استقى منها المسرحية إلى فن مرموق، وخاتمة مقاله عن الموضوع تدل على بصيرة نقدية في معرفة قضية الابتكار وتقديرها، تلك القضية التي يبدأ مقالته بمناقشتها، وينهي المازني مقالته عن تاجر البندقية بقوله: "هذا هو كما صوره شكسبير، وإلى جانب هذه الصورة التالية الرائعة البارزة، ماذا عسى أن تكون قيمة المصادر التي أخذ منها هيكل الحكاية العريان؟".

* * *

وعندما يكون المازني على معرفة بالسياق فإن حديثه عما هو مترجم أو ترجمته له تكون وافية بالغرض محصنة من الخلل. ومن أمثلة ذلك ما كتبه عن "عمر الخيام أمن المتصوفة؟ ترجمة رباعياته" بدأ المازني حديثه عن التصوف، وكعادته في تقديم التعريفات الشائكة، فإنه يقدمها بلغة مستساغة فيها من البساطة المقنعة وبعيدة عن التبسيط المجحف، ولا بد لنا أن نعترف بقدرة المازني على النظرة الشمولية التي تخلص هذه المصطلحات من شوائب التعقيدات، فيبدأ دائماً بتعريف هذه المصطلحات بثقة المدرك لها لا المتوجس منها، ويبدأ شرحها والحديث عنها وهو مصمم على الوصول إلى نتيجة مرضية للقارئ وكأنه يهدف إلى وضعها في قاموس، وهو في ذلك ذو مهارة عالية.

وتعريفه على سبيل المثال للتصوف يصلح أن يدرج في دائرة معارف متخصصة، فهو ينقّيه أولا مما علق به من شوائب التعريفات، ثم يتدرج به من حضارة إلى أخرى، حتى ينتهي إلى وضعه المتميز في الحضارة الفارسية مقارنة بوضعه في الحضارات الأخرى القاصية والدانية. وفي النهاية ندرك من خلال المازني أن التصوف عند الخيام فيه من الموهبة الفردية ومن حضارته الفارسية ما يميزه عن البوذية والبرهمية.

وبعد ذلك يعرض لترجمة السباعي للرباعيات موجهاً نقده اللاذع المحق، مقدماً نماذج من الرباعيات التي أصبحت خماسيات على يد السباعي: "فجاء السباعي فصب كل واحدة في خمسة شطور لحكمة خفيت علينا وسر لا نعلمه، فكان من مستلزمات هذه الزيادة أن أضاف إلى المعنى أشياء من عنده؛ لأن كل كلمة تزيد المعنى، وليته أضاف ولم ينقص، ولكن الحقيقة أنه شوه الرباعيات تشويهاً لو أنه تعمده لما جاء صنيعه أفحش ولا مسخه أشد." (ص ٩٠ ٩١) [٢].

وفي مقالته الأخرى بعنوان "عمر الخيام: نظرة تحليلية في شعره" يقدم المازني نماذج من رباعيات الخيام يترجمها هو بنفسه، ولو أن المازني نهض بمشروع ترجمته لكان المشروع أنموذجا رائدا لما في نماذج الترجمة التي قدمها من دقة التعبير، وقوة العبارة التي تناسب الموضوع، وتعي سياقه الحضاري من جوانبه المختلفة.

* * *

ومن الأمثلة التي تكشف لنا أهمية مراعاة سياق النص عند ترجمته، ما ذهب إليه المازني من بعض التغيير والتصرف في ترجمته لقصة آلة الزمن للكاتب المعروف هـ.ج. ولز التي تستحق قسطا وافرا من التحليل، ويتضح هذا الأمر من الأنموذج الذي تناولته نعمات فؤاد مشيرة إلى أن المازني قد حاد عن حرفية النص مبينة بعض مواطن الإضافة والحذف، ولكنها لا تهتدي إلى النقص الذي مني به النص نتيجة عدم الانتباه إلى سياقه، ولا إلى ما يمكن الإفادة من السياق أثناء نقل النص من الإنجليزية إلى العربية مع تنبهها لمجمل المشكلة، ولا بد من كلمة موجزة عن هذا العمل الفذ الذي حظي المازني بترجمته أو حظي هو بقلم المازني.

لعل خير من يقدمنا إلى آلة الزمن هو باتريك بارندر، وهو من كبار المختصين في ولز ومن مشاهير النقاد المحدثين. وقبل أربعة أعوام تقريباً نشر بارندر دراسة وافية عن آلة الزمن، عنوانها "ظلال المستقبل هـ.ج. ولز والقصص العلمي والنبوءة" وكم كان جهد المجلس الأعلى كبيراً وموفقاً في ترجمة هذا الكتاب إلى العربية على يد ماهرة في الترجمة صاحبها بكر عباس الذى نقل هذا المرجع الهام قبل عامين تقريباً.[٣]

يقول بارندر في تقديم كتابه:

"تتركز هذه الدراسة عن ولز والقصص العلمي حول "آلة الزمن" التي اعتبرها أحد كتب النبوءات" في أواخر القرن التاسع عشر، إذ تلقى بظلها على المستقبل، فالسفر في الزمن وفكرة آلة الزمن لم يكن لها من الرواج مثلما نجده في هذه الأيام. ذلك أننا ما زلنا نعيش تحت تأثير السحر الذى نفثه اختراع ولز قبل قرن من الزمان" (عباس، ص ٨).

وفي مواقع كثيرة من الكتاب يتحدث بارندر عن أفكار ولز المعقدة التي ضمنها هذا الكتاب، ففيه فكرة النبوأة الأدبية من حيث اتصالها بصنوف القصص العلمي، وإمكانات الفضاء والزمن، ومفهوم إنزال الإنسان عن كرسيه، ونظرية ولز في التاريخ كما تعكسها الرومنسيات العلمية وفيه ما يدين به ولز لكتاب جيبون المشهور "أفول الإمبراطورية الرومانية وسقوطها"، وتتضمن الدراسة أيضاً تعريف ولز الأدبي لذاته من حيث كونه مواطناً عالمياً وبحثه الخيالي عن عالم جديد، وأكثر من ذلك يحتوى الكتاب على التركيب المعقد ليوطوبيا ولز وتأثيره في اثنين من اللاطوبيين: هما زمياتن وأورول.

وفي معرض تعليقه على آلة الزمن يلاحظ بارندر أن المورلوكيين آكلي لحوم البشر، وأهل المريخ مصاصي الدم، وحمام الألم الذى يشرح فيه الدكتور مورو الحيوانات الحية ليحولها إلى كائنات بشرية كاذبة كل هذه وجدت طريقها إلى ذهن ولز في السنوات التي كان كثيراً ما يجد نفسه فيها طريح الفراش يبصق دماً. وبما أن

مرضه شخص (خطأ) على أنه السل، فإن أول ألوى يقابله المسافر فى الزمن وجها لوجه كان "ذا جمال محموم كالمسلول". (عباس ٧١).

وتبدأ آلة الزمن بوصف المسافر فى الزمن وهو يشرح موضوعا شائكا، وعيناه الرماديتان تلمعان وتتلألآن ويحمر وجهه الشاحب عادة... وفى الخاتمة خاتمة آلة الزمن يقدر الراوى أن المسافر فى الزمن ربما اندفع عائدا إلى الماضي وضاع بين متوحشى العصر الحجرى شاربى الدماء، وكل هذه الإشارات وغيرها (وهى كثيرة) إلى الدم ولونه في آلة الزمن وفي غيرها من أعمال ولز، وخصوصا جزيرة الدكتور مورو (وهى أقرب عمل إلى آلة الزمن) تدل على أن صورة الدم بكل ما لها من تفاصيل وارتباطات هى صورة أساسية ليس فقط فى خيال ولز العلمي بل أيضا فى حياته الشخصية، إذ ارتبطت الواحدة بالأخرى، وكما يلاحظ بارندر، فقد قضى ولز ما يقرب من عقد من الزمن (١٨٨٨ ١٨٩٨) وهو فى أغلب الأحيان قعيد الفراش يبصق دما.

إن حذف المازنى لتشبيه القوس "الحامي الأحمر" من الترجمة لا يوجد ما يبرره سوى إغفال العلاقة العضوية بين حياة ولز وفنه. وينسحب هذا على تصرف المازنى بترجمة "مياه البحر الحمراء" (الترجمة المنصفة) وتحويلها إلى "احمرار الماء". وهنا أختلف طبعا مع نعمات فؤاد فى اعتقادها الذى تقول فيه: "المعنيان قريبان جدا وتصرف المازنى لا عيب فيه". (ص ٢٥٥)

ومن الواضح أن نعمات فؤاد هى الأخرى لم تعبأ بظروف الكتابة الأساسية هذه عند ولز مما جعلها تبرر تصرف المازنى مؤكدة أن هناك أشياء أغفل فيها المازنى (الحرفية) فى الترجمة لتتسق مع الطابع العربى فى التعبير وتقدم الأمثلة التالية:

الحرفية: واشتد البرد الذى نفذ إلى عظامي.

المازنى: واشتد على البرد ووقف منه جلدى.

الحرفية: وغلبنى الألم الذى شعرت به عند التنفس.

المازنى: وتعذر التنفس. (ص ٢٥٥)

ولو قام المازنى بالترجمة وفى حسابه معاناة ولز لما استبدل اشتداد البرد الذى ينفذ إلى نخاع العظام بمجرد اشتداد البرد، ولما اكتفى بتعذر التنفس مقابل مغالبة الألم وغلبته التى تحدث عند التنفس.

ومن الصور الهامة التى سها عنها المازنى وتنبهت إليها نعمات فؤاد واكتفت بالإشارة إلى الاختلاف بين ترجمة المازنى وما تسميه ترجمة حرفية (وذلك من قبيل الشفاعة للترجمة طبعاً) هى صورة العينين وما يتفرع عنهما ويرتبط بهما، وتلاحظ نعمات فؤاد أن "هناك ألفاظا وعبارات اختلفت فيها ترجمة المازنى عن الترجمة الحرفية ومن ذلك: الترجمة الحرفية "وزادت مع اشتداد الظلام ندف الثلج الدوارة زيادة وافرة، وتراقصت أمام عينى".

ترجمة المازنى "وجعل الثلج المتساقط يزداد مع الظلام ويأتى من كل أوب".

وتعلق نعمات فؤاد قائلة: "إن الاختلاف بين العبارتين واضح" (ص ٢٥٤).

من يعرف ولز معرفة حقة يدرك أهمية العينين فى كتاباته ويتحاشى أى عبث بما يصوره ولز من خلال العينين، يعلق بارندر على المسافر فى الزمن وهو يواجه أحد المورلوكيين قائلاً:

"وهكذا فإن أول مواجهة للمسافر مع الزمن مع مورلوكى كانت اتصالاً مزعجاً بالعينين، فقد كان يحاول اكتشاف أثر ضخم فى اليوم الرابع لوصوله فى المستقبل فوجد فجأة أنه ليس لوحده" ويستطرد بارندر مقتطفاً ذلك المشهد من الفصل الخامس: "عينان تبرقان بانعكاس الضوء من الخارج كانتا ترقباننى من الظلام، وانتابنى خوفى الغريزى القديم من الحيوانات البرية، فكورت قبضتى وأخذت أحدق النظر فى مقلتى العينين المحدقتين، لقد خفت أن أدير وجهى." (عباس ٩١)

ويواصل بارندر تعليقه على أهمية العينين وتحديقهما بالقول: "فى هذا المشهد تذكرنا مشاعر الخوف والرعب المنبثقة من التحديق بمقابلة المسافر مع أبى الهول المطفأ العينين. فالمسافر هو الذى يمتلكه الفزع فى تلك القابلة فينتزع عينيه انتزاعا. وبعد لحظة يظهر له أول واحد من الأولويين، فيستعيد ثقته بسرعة، ويبدو أنهما يلتقيان على قدم المساواة: "جاء رأساً إلى وضحك فى عينى" (الفصل الرابع). وعند النظر إلى

الوراء نجد أن هذه النوبة من الضحك لم تكن إشارة خير، كما أن هذا التعارف المتبادل كما يفهم ضمنا كان سطحيا جداً. ولم يكن أول مورلوكي يقابله كأول ألوى، فقد أخذ يتفرس فيه وحدد النظر. وهناك إحساس بعداوة فورية كما كانت الحال تقريباً في جميع مواجهاته للمورلوكيين، وبسبب تفوق عدوانية المسافر فإنه يغلب خصمه.

وتغلبت على خوفي إلى حد ما، وتقدمت خطوة وتكلمت. وأنا أعترف أن صوتي أجش ولا أملك التحكم فيه. ومددت يدى فلمست شيئاً أملس. وعلى حين فجأة استدارت العينان إلى الجانبين وتعدانى شيء أبيض (الفصل الخامس).

وسواء أكان المسافر مصيباً أم مخطئاً فإنه يصف الألوى إنساناً والمورلوكي حيواناً، والمواجهة مع حيوان برى من اللحظات النموذجية في أعمال ولز. فبرندك عندما نظر في عيني ملنغ رآهما تلمعان في الظلام "ببريق أخضر باهت" فتذكر "الرعب المنسى الذى انتابه في الطفولة"؛ وهو أيضا يشعر بالرعب الغريزى (الفصل الرابع). وملنغ مثل المورلوكي يدير بصره بعيداً أول الأمر. فليس أى منهما قادراً على الصمود للتحدى في تحديق الراوى". (عباس ٩١).

وتلاحظ نعمات فؤاد أن المازنى يتخطى أحياناً بعض الألفاظ والعبارات فيزيد من عنده ألفاظا ليست موجودة في الأصل، فهو مثلا يضيف كلمة " أأقول" إلى كلمة "ساكنة" التى ترد في النص الأصلى مستقلة ومتبوعة بعلامة استفهام (؟) ثم يضيف إلى الجملة التى تتبع ساكنة "ووقعه" إذ تصبح: إن من العسير أن أصور لكم سكونه ووقعه. وتعقب نعمات فؤاد على هذا بقولها "أضاف كلمة (ووقعه) هنا؛ ليرسم ظلال المعنى الذى أراده الكاتب"، والمقصود بالكاتب طبعاً ولز.

مثل هذا الموقف يذكرنا بمدى الحرية التي يجب أن يتمتع بها المترجم ليضيف إلى النص الأصلى ما يراه معيناً على فهمه مترجماً، وهذا أمر لا يخلو من الشرعية فكم من النصوص ابتعد المترجم بها عن حرفية النص. ولكن الموقف ليس بمثل هذه البساطة خصوصاً عندما يكون النص أدبيا، والمعروف أن المشكلة في الترجمة هنا تكمن في اللغة الأدبية التى يتحكم بنقلها خيال الكاتب لا قاموس اللغة واستعمالها الدارج. إضافة

المازنى كلمة "أأقول" إلى "ساكنة" مقبولة ومشروعة وذكية، وأضافها المازنى خشية أن تكون كلمة ساكنة (وربما تكون سكون أدق) بمفردها محيرة للقارئ لا تهديه إلى شيء فتبرع بإضافة "أأقول" ليضيف فعلاً وفاعلاً إلى السكون. ولكن المتفحص لهذه الإضافة يوافق نعمات فؤاد على تعليقها: "وهذا اللفظ بدونه لا تنقص الترجمة شيئاً" (ص ٢٥٤).

وعلاوة على ذلك فإن كلمة أأقول كلمة لا تضيف شيئا غير تأكيد على أن القائل هو الراوى، ومعروف أن كل كلمة فى القصة من قول الراوى لكن المازنى لم يضفها عبثاً وأغلب الظن أنه كان يدرك ما أدركته نعمات فؤاد فى تعليقها هنا، بل أنه قدر أن كلمة ساكنة وحدها غير مستساغة عند القارئ العربى ولو من الناحية الأسلوبية والشكلية، ولو أن المازنى قام بالترجمة هذه الأيام لما وجد نفسه مضطراً إلى مثل هذه الإضافة؛ لأن القصص والروايات العربية أصبحت مليئة بالاقتضاب الذى أضحى أمراً مقبولاً عند القارئ العربى منذ بروز الفن القصصى حديثاً فى العقود الأخيرة.

وفى اعتقادى أن خير مخرج للمترجم فى هذه الحالة أن يتذكر أنه يصور صورة، وأن عليه أن يحافظ على هذه الصورة قدر الإمكان ولا يغريه عدم وضوحها وتقديم ما يرفدها من شرح وتعليل. فالمطلوب من المترجم هنا ألا يظهر ما أخفاه الكاتب الأصلى عمداً. ولو كان فى نية الكاتب أن يضيف شيئاً إلى ما كتبه لما بخل بالإضافة على نفسه ولا على القارئ ومن الوضوح أن ولز كان على وعى أن كلمة silence لا تهدى القارئ إلى أى تفاصيل محددة، غير أنه كان يدرك أنها صورة كلية تنفرج تفاصيلها مباشرة فى الجملة التى تتبعها وليست بحاجة إلى إشارة حرفية واضحة لظلالها. ظلال الصمت نفسه. وعلينا ألا نهضم حق المازنى هنا فى معرفته مسبقا أنه كان يترجم صورة بدليل أنه ترجم كلمةconvey بـ "أن أصور" بدلا من ترجمة أخرى مثل أن أنقل.

ومجمل القول إن السكون أو السكينة أو الصمت ينطق بحاله والتعبير عنه لا بد أن يكون بأقصى درجات الاقتضاب، وهو حالة درامية تنطق بذاتها ولا تستنطق من

خارجها، مثل هذه الحالة عاشها ولز فعلا وتمثلها فنا فى آلة الزمن وفى غيرها من كتاباته، كما يحدث فى جزيرة الدكتور مورو فى المواجهة بين الإنسان والحيوان فى الفصل التاسع وعنوانه "الشئ الذى فى الغاب" وهذا هو تقييم بارندر للمشهد:

"فالإنسان الفهد الذى يراه برندك يشرب من الجدول يبدو لأول وهلة رجلا يرتدى الملابس الزرقاء التى يرتديها عمال مورو، غير أنه يمشى على أربع. ويستمد الإيقاع السردى للفصل قوته من سلسلة تلاقى الأعين بين الرجل والفهد وبرندك الذى يشتد خوفه، إذ يتأكد أنه مطارد خلسة فى الظلام الآخذ فى التكاثف ومرة أخرى لا يستطيع الإنسان الفهد الصمود لتحديقه المباشر:

تقدمت خطوة أو خطوتين وأنا أحدد النظر فى عينيه.

سألته "من أنت؟" وحاول أن يلاقى نظرتى.

- فصاح فجأة "لا!" واستدار وراح يقفز بعيدا فى الهشير. ثم استدار وحدق فى مرة أخرى كانت عيناه تلمعان ببريق حاد فى الغسق تحت الأشجار.

كان قلبى قد بلغ حنجرتى، ولكنى شعرت أن فرصتى الوحيدة فى الخدعة، فمشيت نحوه بخطوة ثابتة، وعندها استدار مرة أخرى واختفى فى الغسق مرة أخرى حسبتنى لمحت بريق عينيه، وكان ذلك غاية ما آل إليه الأمر (الفصل التاسع).

إن بريق العينين إذ يجيء ويذهب يوحى بالشك المتبادل الذى سرعان ما أصبح صراعا بين برندك والإنسان الفهد وهو موضوع يمتد إلى علاقات برندك مع كل جماعة الحيوان، ويمكن تتبعه فى لحظات تلاقى الأعين فى الفصول اللاحقة، وهذه اللحظات من شأنها أن تكثف توترات الخوف والرعب فى القصة إلى حد كبير، وهذا مؤشر على التشعب العاطفى للموضوع عند ولز" (عباس ٩٢).

ولا بد أن هذا المشهد وتصويره كان عزيزا على ولز مما دعاه إلى إعادة كتابته فى عمل لاحق هو البحث الرائع (١٩١٥)، وزيادة فى الأمر فإنى أعتقد أنه من الجدير بمكان اقتطاف المشهد فى صيغته الجديدة كما يلاحظه بارندر:

"يصاب بنهام، بطل رواية البحث الرائع، بخوف من الحيوانات لا شفاء منه عندما وضعته مربيته وجها لوجه مع نمر سيرك (المقدمة٤)، وعندما كبر أصبح

مفهومه للأرستقراطية الاختيارية ينطوى على السيطرة من الخوف. وقد جاء الاختبار الحاسم فى رحلة صيد فى الهند، ولما خاطر بالانفراد وحده فى الغابة لقى وجها لوجه نمرا حاسما عند نبع ماء، فقال بنهام مخاطبا الحيوان:

قال: "أنا إنسان". ورفع يده إذ تكلم "سيد، سيد..."

وللحظة بقى الإنسان والحيوان ساكنين سكون الحجارة.

وانخلع قلبه فى صدره عندما تحرك النمر، غير أن الحيوان الكبير مر مجانبا ثم وقف يرقبه.

"إنسان". قالها بصوت لا يبين وخطا خطوة إلى الأمام.

"واو!". وبقفزتين كان الوحش قد أصبح شريطا رماديا عظيما له فرقعة وحفيف بين ظلال الأشجار (المقدمة، ص ١١).

وفي هذه الإعادة قصد تعليمي واضح لم يكن له وجود فى مقابلة برندك فى الغابة. ومن الممكن أن ولز كان مطلعا على رواية هنرى جيمس القصيرة "الوحش فى الغاب" The Beast in the Jungle، وفيها يعنى الحيوان المجازى تحديا عقليا، لا جسديا لقوة الإرادة الذكرية المتسلطة لدى البطل، ويثبت بنهام نفسه فى مواجهة موضوعية، ويدلل على لياقته لحمل عبء الرجل (الأبيض) فى السيادة على الطبيعة بينما تظل صيحة الحيوان صوتا معارضا مختنقا مثل صيحة الإنسان والفهد "لا!". (عباس ٩٣).

لو تفحصنا هذا التعبيرات مثل: ساكنة (سكون صمت)، ولا، وإنسان، و واو، ومثيلاتها كثيرة، لوجدناها غنية فى التعبير ضمنا وسياقا، وفيها درامية تلزم المترجم بمراعاتها عند الشروع فى تصويرها وتحويلها من الأصل إلى لغة أخرى.

نحن نعلم أن ولز كان يخشى الموت بل كان يذعر منه وقد تمثلت شخوصه فى قصصه هذا الذعر إلى أعمق درجات التمثيل والتمثل، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر المسافر فى الزمن فى آلة الزمن الذى يدرك فى رحلته أن الجنس البشرى يخوض صراعا وحشيا للبقاء، لا يستطيع فى النهاية الفوز فيه؛ لأن الحياة على الأرض مآلها الفناء، وجعل ولز هذا المسافر قادرا على تجنب موته الطبيعى، وقد

مكنه من أن يخدع الموت وينزل الموت عنفا على بعض ذرية البشرية الأبعدين قبل أن يقضي حتفه، وهكذا يشهد المسافر في الزمن الموت الجماعي للجنس والبيئة التي أبقته أصلا على قيد الحياة.

لكن المهم في الأمر أن موقف المازني من الموت وخوفه منه يختلف اختلافا بينا عن ولز، فبينما يخشى المازني الموت بسبب حساسيته المفرطه كان ولز يعاني فعلا من مرض مميت يجعل الموت منه أمرا محتمل الوقوع، وبينما أدى الخوف من الموت عند المازني إلى اللجوء إلى الأطباء، كان ولز يحدق في الموت طيلة حياته وكأنه يدخل في صراع معه، وأهم من كل هذا وذاك أن ولز استطاع أن يضمد الجراح ويحتمل الألم وهو يحول مشاعره الشخصية إلى رؤية فنية سافر فيها وبها عبر الزمن مطلا على المستقبل بنبوأة تتخطى الحدود الطوباوية التي تشبث بها مورس وغيره (ولا يخفى علينا كيف أثبت الزمن صحة نبوءته). أما المازني فأقصى درجات المواجهة عنده كانت السخرية التي لا يمكن أن تنجح في تحرير صاحبها من الموضوع الذي يسخر منه.

والسؤال الذي يبرز هنا بالنسبة لتأثر ترجمة المازني بغياب السياق الذي كتب ولز فيه النص المترجم هو: ما إذا كان المازني قد غيب السياق عمدا بسبب حساسيته المفرطة، وإلا لماذا حذف تشبيه "أحمر"، وخفف من مجاز "مياه البحر الحمراء"، وحذف "المضطربة الحمراء" من المياه المضطربة الحمراء، وحول ما يمكن أن يكون ترجمة حرفية "وأصابني دوار مميت" إلى وعانيت من ذلك كربا شديدا! (وهل الكرب يتساوى مع الدوار المميت؟) ولماذا حذف "مريضا مرتبكا" من كنت واقفا مريضا مرتبكا؟ ولماذا حذف "المريع" من الفزع المريع؟. في اعتقادي أن ظاهرة التصرف هذه لها ارتباط من قريب أو بعيد بحساسية المازني، ربما حاول المازني إخفاء الإشارة إلى الدم والمرض والارتباك؛ كي لا تعود إليه ذكرى الإغماء عندما أربكه وأمرضه منظر الدماء في غرفة التشريح التي أغمي عليه فيها.

وبعد فقد اخترت في هذه المناقشة آلة الزمن بشيء من التفصيل من بين المختارات والكتب التي ترجمها المازني لسببين:

الأول- أني أردت أن تكون المناقشة استكمالا، لما بدأته نعمات فؤاد التى قامت بنوع من التركيز على آلة الزمن أكثر من غيرها من ترجمات المازنى، ورأيت أن أوضح للقارئ ما أعتقد أنه فات عليها ملاحظته بعد أن وضعت يدها على مجمل المشكلة وعرضتها بطريقة موضوعية تشجع القارئ على تتبع التفاصيل وقراءة الأمر برمته. كذلك ما دعاني إلى الخوض في ولز هو اعتراضها الصادق أنه كان معقدا، ووجدت هذه المناقشة مناسبة للحديث عن بعض تعقيداته خاصة أن ولز من الكتاب الغربيين ذوى المكانة المرموقة فى مصر. ففى الثانى عشر من إبريل عام ١٩٩٦ قرأت فى جريدة الأهرام وعلى صفحة الأدباء التى يشرف عليها الدكتور عبد العزيز شرف مقالا طريفا كتبه الدكتور عبد العزيز الديدى، تحت عنوان "إنصاف : عبد العزيز جاويد وترجمة ولز" يبين فيها مآثر ولز على الثقافة ويشير باعتزاز إلى جهود عبد العزيز جاويد فى ترجمة ولز ويدعو إلى إحياء هذا التراث بين الطلاب الذين سيفيدون كثيرا لو توفرت لهم فرص الوصول إلى ولز عن طريق الترجمة (انظر تمهيد: ظلال المستقبل).

أما السبب الثانى فيرجع إلى ما يمكن ملاحظته من التماهي بين حياة المازنى وحياة ولز. من المعروف أن ولز متخصص فى علوم البيولوجيا وكذلك المازنى أهله تخصصه فى العلوم ومن بينها البيولوجيا فى المرحلة الثانوية لدراسة الطب الذى أعرض عنه بعد حصة التشريح الأولى، كلا الكاتبين اتجه إلى عالم الخيال تلبية للموهبة الفنية التى آثر أن يلبى نداءها بدلا من مسار علمى وعملى بحت كان من المفروض أن يسيرا فيه. يقول إحسان كمال فى وصف إحساس المازنى المرهف مستشهدا بتلك الحادثة المعروفة:

"وإذا دل إغماؤه فى المشرحة على رهافة حسه ورقة طبعه. فقد حدث له حادث آخر يؤكد ذلك، حيث أصيب بحالة عصبية جعلته يتردد على الأطباء خوفا من الموت... بعد ليلة قضاها وسط القبور... تائها بينها.. متخيلا الجثث والأشباح فى كل مكان حوله، وأى حساسية أكثر من أنه أصبح يخشى الموت موته فلا يرثيه أحد.. ومن ثم فقد كتب هو قصيدة ساخرة يرثى نفسه والحق أن سخريته هذه كانت

سلاحه الذى يحاول بـه أن يتغلـب علـى كآبتـه الأصليـة، وأيضـا يعـبر بـه عـن سمـو الإنسان فوق ذاته حين يسخر من مفارقات الحياة حتـى لـو أصـاب نفسـه بـها (ص ٣١٣).

ومما يلاحظ أن منطلـق المـازنى فـى الترجمـة يشـبه منطلـق ولـز فـى الكتابـة: كلاهما يجعل من ولائه لمشاعره أساسا لفنـه، ولكنـهما انطلقـا باتجـاهين متعاكسـين، فبينما أعرض المازنى عن واقع الموت فعلا وواقعيته فنـا مختـارا الفكاهـة والسـخرية، أقبل ولز على مواجهة هذا الواقع الذى عاشه فعلا بواقعية فنيـة استشـف بـها ظـلال المستقبل.

وعلى الرغم من الأمور السياقية التى أغفلها المازنى أثناء تصرفه بـالنص، يظـل المازنى مترجمـا مرموقـا ليـس فقـط بتمكنـه مـن اللغـة الأم وأسـلوبه السـلس وثقافتـه الواسعة، بل أيضا بسبب صدقه مع نفسه واستجابته لحسه المرهـف الـذى كـان يملـى عليه موقفا منسجما ومتوافقا مـع واقـع الحيـاة ومـع واقعيـة الفـن، ويظـل الفـن أينمـا تحددت وجهة الركيزة الأساسية ليس فى التبـاهى بـين المـازنى وولـز فقـط، بـل فـى الترجمة بسياق وبدون سياق.

المصادر بالعربية

- إبراهيم عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، القاهرة، ١٩٢٤
- نعمات أحمد فؤاد، أدب المازني، القاهرة، ١٩١٦
- "المرحوم الكاتب الكبير إبراهيم عبد القادر المازني"، في أبحاث المؤتمر العلمي الثالث، القفطي وشكري والمازني. قنا، ١٩٩١، ص ٢١١ ٢١٦
- باترك بارندر، ظلال المستقبل هـ. ج. ولز: خياله العلمي ونبوأته، ترجمة: بكر عباس، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧
- هـ. ج. ولز آلة الزمن، ترجمة: سمير عزت نصار، عمان، ١٩٩١.

المراجع بالإنجليزية

- Patrick Parrinder, Shadows of the Future H . G Wells, Science fiction and Prophecy.

- H. G. Wells, The Time Machine (1895) reprinted in Bantam Book (London) 1982.

- Bernard Bergonzi, The Turn of the Century, London, 1973.

- Peter Nichols, Modernism : A Literary Guide, London, 1995.

هوامش

(١) هـــاجم بيرناردشـو أفكار نـوردو التى لا تخلو من التطـرف فـى كتابـه المعـروف The Sanity of Art مفندا هوس نوردو السيكولوجى والفلسفى. لم يكن المازنى مخطئـا إذن فـى ردة فعله لكنه ضل السبيل عندما أهمل السياق المعـروف لهـذه الحقبـة والـذى لـه خصوصيـة مميزة عن بقية الحقب فى تاريخ أوروبا.

(٢) من المعروف أن المازنى حذف هذا الجزء من الطبعتين الثانية والثالثة ظنـا منـه أن نقـده هذا ربما يكون تجريحا.

(٣) الإشـارة فـى المـتن للنسـخة المترجمـة إلى العربيـة تحـت اسـم عبـاس (المـترجم) ورقـم الصفحة، والإشارة إلى بارندر هى لإنصاف الكاتب الأصلى.

جنس أدبى هجين فى سرد المازنى:
المقالة القصصية

محمود طرشونة

إن نظرية الأجناس الأدبية قد أثبتت أنه لا وجود لجنس ينشأ من عدم، وأن جميع الأجناس يتناسل بعضها من بعض ببطء شديد عبر الأشكال والأساليب إذ لا دخل للمعانى والمواضيع فى ذلك التناسل ولا تساهم فى عملية التهجين؛ لأن المضامين مشتركة بين العديد من النصوص مهما اختلفت صيغها. يقول توماس كنت (Thomas Kent): "قد تجتمع تقاليد شكلية لنوع خالص مع تقاليد شكلية لنوع آخر، بناء على قواعد الإظهار حتى تشكل أنواعا "هجينة" ثم يضيف: "يبدو لى أن النظام الذى يحاول وصف الاختلاف بين النصوص، من خلال وصف الاختلافات بين موضوعاتها هو نظام مهترئ.." [١].

١- فى الهجنة والتهجين:

ولابد من التوضيح أن الهجنة فى مجال الأجناس الأدبية ليست ظاهرة سلبية ولا يقصد منها الانتقاص من الآثار قد يختار أصحابها عن وعى أو عن غير وعى المزج بين شكلين فى الكتابة فأكثر، وقد يضطرون إلى المزج بحكم طبيعة المرحلة التاريخية التى ينتجون فيها نصوصهم. وليس القصد بالمرحلة التاريخية فى هذا السياق مجموع الظروف السياسية والاجتماعية فتلك تولّد المواضيع والغايات، بل المقصود هو العصر الأدبى الذى يتم فيه التحول التدريجى من جنس أدبى إلى آخر، وهى فترة دقيقة قد يتعايش فيها الجنسان فى نفس النص أو فى نفس الكتاب على حد سواء، وتجسمها مجموعة من الكتب الممثلة لطبيعة المرحلة مثل كتاب "حديث عيسى بن هشام" الذى يمثل فى نظرنا أحسن تمثيل نقطة التحول التدريجى من المقامة إلى الرواية، فضلا عن تطعيمها ببعض أركان الفن المسرحى. وإن النص الجامع بين جنسين فأكثر ليس منزها من الخلل من جهة بل قد يكون - من جهة أخرى - التهجين فيه عامل إغناء وتميز

يهيئه لاقتحام مرحلة أدبية جديدة تخرج الأدب من ضيق الضوابط إلى رحابة الانفتاح على أساليب في السرد والتعبير مستحدثة ومستطرفة تتخطى المعهود من المسالك والمجوج من الأنماط.

وهذا لا يعنى أن التهجين عامل إخصاب فى جميع الحالات، وأنه ينتج إبداعا فى كل النصوص، فقد تتنافر بعض العناصر فى جنسين مختلفين ويتحول تعايشها فى النص الواحد إلى تلفيق مرذول يلحق بكل من الجنسين الصافيين ضيما شبيها بالضيم الذى يلحقه التقاء لغتين فى اللسان الواحد، فيبدو الكلام خليطا من الألفاظ والتراكيب شبيها بالرطانة وقريبا من العيّ وما هو بعيّ فى أصل اللسان لوصفا من شوائب العجمة والدخيل. ولا يتعلق الأمر بأفق انتظار المتلقى وما تعوده من معهود البيان ومنمط الأشكال بقدر ما يتصل باتساق بناء النصوص وتوافق العناصر المكونة لها، وبدقة التضفير والتصوير فيها.

وإن احتراف ابراهيم عبد القادر المازنى (١٨٩٠ ١٩٤٩) الكتابة الأدبية إثر انقطاعه عن تدريس الإنكليزية بدار العلوم وتفرغه للتأليف، قد مكنه من تجريب قلمه فى كل الأجناس الأدبية تقريبا، المعروفة فى النصف الأول من هذا القرن، فشملت مؤلفاته مختلف فنون القول، فكتب الشعر والرواية والقصة القصيرة والمسرحية والنقد الأدبى والمقالة الصحفية، ودفعته ظروفه إلى تناول مختلف المواضيع العامة والسياسية والاجتماعية والسجالية والذاتية وغيرها [٢]، فقد تحول الإنتاج عنده إلى مصدر ارتزاق ومهنة يقتات من دخلها فكان الضغط يوميا يدفعه إلى ضرورة التحرير، ولا تهم المعاناة فى هذا المجال كثيرا بل كانت ملاحظة الواقع كافية لتحبير جملة من الأوراق يدفعها إلى الصحيفة، فتدفعها بدورها إلى المطبعة حيث تجد من ينتظرها لتصفيفها وإثباتها فى مكان ما من الجريدة أو المجلة. فإذا نضب المعين وعز المعنى تكفل الخيال القصصى بملء الفراغ، وساعدت روح الفكاهة والسخرية على إنجاز النص، ووفر النظر فى الذات والذاكرة جملة من المواقف والصور والشخصيات والأحداث لبلورة الموضوع وإقناع القارئ، وشد انتباه المتقبل. ونتج عن كل ذلك نص

يذكر بالمقالة، وما هـو بمقالـة ويوحـى بالقصـة ومـا هـو بالقصـة، وقد تشـير لهجتـه الغنائية إلى الشعر وهو عنه بعيد، ثم جمعها فى جملة من الكتب ونظر النقاد فيها فما استطاعوا تصنيفها ضمن ما تعودوه من أجناس أدبية إذ رأوها جامعة بين العديد منها، فنعتوها "بالمقالة القصصية" وحللوها بأدوات هذه وتلك. وقد تواتر النعت فى جملة مـن الدراسات وصار كالتصنيف النهائى والشفرة الدالة على النوع، فبحثوا لهـا عـن أصـول وجذور، ودوافع ومبررات، بل عن جمالية مخصوصة قد تكون جمعا بين جماليتين وقد لا تكون.

فمن الدارسين من وضعوا هذا المـنزع ضمـن تيـار انتشـر فـى الأدب العربـى منـذ مطلع هذا القرن وجعلوا له منازل ومراتب، بحسب أسلوب كـل كـاتب ومـدى توفيقـه. فدرس الدكتور شكرى محمد عياد ظاهرة "المقالـة القصصيـة" فـى أدب المنفلوطـى وطـه حسـين قبـل أن يبـين خصائصـها فـى إنتـاج المـازنى [٣]. فـرأى أنـها سـواء كـانت فـى "العبرات" أو فى "النظرات" فإن النزعة التعليمية ثابتة، وأن طريقة التعبـير المباشـر عن المواقف والانفعالات والمشـاعر تـلازم النصـوص، إذ كـانت الشـخصيات نسـخة مـن المؤلف وقرائه وذلك ما تسبب فى ابتعاد هـذه النصـوص عـن الجـودة الفنيـة وتنزيلـها ضمن المرحلة البدائية من كتابة القصة" [٤] وختـم شـكرى عيـاد تحليلـه لهـذه المقـالات القصصية بقوله: "وبهذا كله يقف المنفلوطى موقفـا وسـطا بـين الواعـظ والفنـان، وبـين كاتب المقالة وكاتب القصة. وإذا كان البون لا يـزال بعيـدا بينـه وبـين القصـة القصـيرة الفنية فقد مهد لهذه القصة عند الجمهور، وفتح أبوابها للكتاب". [٥]

إلا أن الأمر فى نظره مختلف فى كتاب "المعذبون فـى الأرض"؛ لأن طـه حسـين عبر مرارا عن رفضه الالـتزام بأركـان القصـة التقليديـة وأصولهـا، فكـان "حريصـا كـل الحرص على الا يبـدو لقرائـه كاتبـا للقصـة القصيرة، بـل إن هـذه المقـالات القصصيـة تحتوى فى ثناياها على نقد غير هين الخطر لكتاب القصة القصيرة" [٦].

ودون أن يطلق صبرى حافظ على هذا الصنف نعت "المقالة القصصية" فإنه اعتـبر القصة القصيرة نفسها جنسـا أدبيـا هجينـا، وبحـث عـن بداياتـه فـى بعـض الصحـف

القديمة مثل جريدة عبد الله النديم "التنكيت والتبكيت" التى قدمها على أنها "صحيفة أدبية تهذيبية تنشر أشياء أشبه بالقص البدائى والتعليمى ينطبق على أحوالنا ويصور واقعنا"[٧].

ويعتبر محمد أدهم "المازنى" فى كتابه "المازنى بين التاريخ والفن الصحفى" "أبرز رواد فن المقال القصصى فى الصحافة العربية عامة والمصرية خاصة بكل ما يتصل به من فكر ومضمون وتعبير وأساليب" [٨]؛ لأنه يجمع فيه بين "الوصف والقصة والعرض والحديث والاعتراف" و "بين القصصى والفكاهى والنقدى" (ص٢١٠).

وقد ورد نفس المصطلح فى الفصل الذى كتبه محمد مندور عن أدب المازنى واعتبر نصوصه "مقالات قصصية لا حبكة فيها ولابناء للقصة، بل سرداً لحوادث أو ذكريات وتجارب بالغة البساطة، ومن حولها فيض من التحليلات النفسية أو التاملات العقلية" [١٠].

لكن عين المحبة التى نظر بها إدوار الخراط إلى أدب المازنى حجبت عنه هذا الجانب فلم يميز بين القصص القصيرة والمقالات القصصية " واعتبرها جميعا قصصا أقرب إلى المناخ التشيكوفى، وإن كانت المأساة فيها دقيقة المدخل، مسترقا بها، مستخفية، وفيها من مشاهد الحب أعذبها وأحلاها فى قصصنا القصيرة وأخفها على النفس وأضوءها فى القلب، وهى تختم بقبلة مع دعابة بارعة. والسخرية إحدى خصائصها الأساسية، سخرية العابثة والفكاهة التى امتاز بها المازنى من غير مرارة كاوية، ولا سخط مدمر، سخرية الذى يعرف نقائص الناس وقصورهم، وأوجه عجزهم ويغفرها لهم؛ لأنها من نقائصه وأوجه قصوره وعجزه هو نفسه" [١١].

والحق أن المازنى جمع فى جل مجموعاته بين القصة القصيرة والمقالة القصصية لأنهما فى الآداب العالمية جنسان مختلفان: الأول صاف والثانى هجين. وقد عرفه المازنى فى الأدب الانكليزى حيث تختلط القصة القصيرة بالمقال منذ القرن الثامن عشر فى الدوريات اللندنية ويؤكد كانبى (H . S . Canby) هذا التناسل مشيرا إلى تبعية القصة القصيرة للمقال؛ لأنه "اقتصر استخدامها على المواعظ والخطب. ففى ذلك العصر

قصر استخدامها كما لم يحدث على الأغراض التعليمية والإرشادية، وكان مداها قصيرا للغاية، بينما كان نجاحها منقطع النظير." [12].

وأكد شكرى محمد عياد هذا التناسل، فرأى أن "المقالة القصصية تقف فى مكان ما بين القصة القصيرة والمقاله" [13]، وأنها "تطور واع من شكل المقالة إلى شكل القصة القصيرة أو إدراك واضح لخصائص كل من الفنين وتعمد للوقوف فى منطقة متوسطة بينهما "[14] وأضاف إنها" كانت محاولات مقصودة للخروج من شكل المقالة إلى شكل القصة القصيرة أو للمزج بين الشكلين". لذلك يحسن أن نعرف بكل من الشكلين أو الجنسين لمعرفة ما أخذته المقالة القصصية من هذا ومن ذاك ومدى تميزها عن هذا وذاك.

٢- أركان المقال:

فقد عرف المقال بأنه "فن من فنون التأليف الأدبى يكتب نثرا ويعطى أفكار المؤلف ومشاعره فى أى موضوع من الموضوعات" [15]. فهذا التعريف لا يقصى المقالة من دائرة الفن عموما والأدب خصوصاً بل يعتبرها أحد الاجناس الأدبية فى المفهوم الواسع للأدب ولكنه يحصر موضوعاتها داخل مجال ضيق نسبيا لا يتجاوز ذات المؤلف بشقيها الوجدانى والفكرى. وهذا فى حد ذاته عالم زاخر بالأحاسيس والآراء لكنه يشترط حضور شخصية المؤلف ورؤيته للعالم قصد تبليغها إلى الغير عن طريق الخطاب المباشر. وهناك تعريف آخر للمقال يؤكد هذا المنزع الذاتى لكنه لا يقصى عنه جانب الخيال والابتداع فهو "القطعة من النثر الأدبى تعالج موضوعا خاصا بالكاتب مما مارسه أو خطر له أو توهمه أو ابتدعه"[16]. ويبدو أن هذا التعريف يختص بالمقال الأدبى، فيجعله أقرب ما يكون من المقالة القصصية إذ يمكن أن يقصد بالممارسة ما عاشه الكاتب وما "خطر له" يمكن أن يشمل مجموع أفكاره ورؤيته للعالم وللناس من حوله، ومواقفه مما يحيط به من وقائع وأحداث. "أما ما ابتدعه" فلا حصر له ولا حدود تقيده إذ يمكن أن يتناول آراء عادية أو نسقا فكريا متكاملا على حد سواء، وبذلك يتجاوز الذاتى إلى الموضوعى، لأن المؤلف لا يعيش منعزلا عن مجتمعه وليس

هناك "موضوع" خاص به "كما جاء في التعريف؛ لأن الخاص مشتق من العام ومتصل به شديد الاتصال. وهذا الجانب الموضوعي بالذات هو الذي يجعل المقال ذا أنماط عديدة لكنها ترتبط جميعها بالمضامين التي يتناولها فيكون المقال اجتماعيا أو سياسيا أو دينيا أو فكريا أو أدبيا. وهو في جميع الحالات لا يخلو من أمرين:

- التعبير المباشر
- والتعبير عن موقف.

ومن هنا جاء اختلافه عن القصة القصيرة التي تتناول لامحالة هموم الذات وهموم العصر ولا تخلو من التعبير عن رؤية ما، لكن التعبير فيها لا يكون ألبتة بصفة مباشرة، ولا يكون الموقف منسوبا إلى الكاتب، بل يكون التعبير عن طريق الأحداث والموقف منسوبا إلى الشخصية. وكلما ابتعدت القصة القصيرة عن هذين الأمرين اقتربت من المقالة ونعتت بأنها "مقالة قصصية"، وبقدر التعبير المباشر يكون انحرافها عن الخطاب الفني وعن أدبية النص وقصصيته.

٣- أركان القص:

فالقصة القصيرة، خلافاً لما يتوهمه الكثير ممن يظنونها مركبا سهلا في إمكان كل متعلم ممارسته والنجاح فيه دون الحاجة إلى بذل مجهود، فن صعب المراس يخضع إلى ضوابط دقيقة يتسبب الإخلال بها في إنتاج أدب باهت لا يؤثر في متقبله. وليس معنى ذلك أنه مسيجّ بقواعد صارمة لابد من تطبيقها ولا يجوز العدول عنها ولا التجديد في شروطها، فأمر كهذا لا وجود له في الفن؛ لأنه لا يثمر غير النمطية والقوالب الجامدة والتقليد، ولا يمكن من ابتداع أشكال جديدة منفتحة على قضايا العصر وأساليبه في الفن والحياة، وإنما الأمر يتعلق بثوابت مرتبطة بأركان التأسيس وإحكام البناء، والقصة ككل فن لم تضبط لها قواعد وشروط سابقة لكتابتها، بل مارسها رواد كبار تركوا ميراثا إبداعيا ضخما نظر فيه الدارسون والنقاد واستخرجوا منه أصولا اعتبرت أركانا بدونها لا تكون القصة قصة، كما فعل النقاد والنحاة واللغويون فهم جميعا انطلقوا من مدونات جاهزة، فاستخرج منها العروضيون

البحور، والنحاة الإعراب، واللغويون الاشتقاق، والبلاغيون البديع والبيان. ثم ظهرت مدونات أخرى خرجت عن تلك العروض الأولى إلى ايقاع جديد يقوم على التفعيلة، فاستخرجت منها تنظيرات أخرى.

كذلك القصة القصيرة بدأت بقوة فى نصوص تشيكوف(-1860 1904 - Tchekhov) وجوجول (1809 1852 Gogol) بروسيا، وإدجار الأن بو (1849 1809) (Edgar Alain Poe) وهمنجواى (Hemingway 1899 1961) بأمريكا، وجى دى موباسان (Guy de Maupassant 1850 -1893) بفرنسا، فنظر النقاد فيها فوجدوا بينها ثوابت مشتركة أسست الفن، ثم ظهرت حساسية جديدة أنجبت نصوصا أخرى فاستخرجت منها ظواهر أخرى تحتاج إلى مزيد من الوقت والتجارب للتحول إلى ثوابت وأركان أساسية وتأسيسية.

وبما أن المازنى لم يدرك هذه الحساسية الجديدة فمن الطبيعى أن نقتصر على ثوابت هذا الفن عند الرواد المؤسسين.

وأهم خاصية للقصة القصيرة فى نظرنا هى تميزها عن الرواية، وهذا يبدو أمرا بديهيا لكن الوعى به غير ثابت عند الجميع. فالكثيرون من كتاب القصة يظنونها رواية قصيرة فيحشرون فيها عددا هاما من الشخصيات، ويلخصون العديد من الأحداث حتى لا يتجاوزوا حجما محدودا ويتوهمون أنهم كتبوا قصة قصيرة وهم عنها بعيدون. وهى تختلف عن الرواية أيضا فى عدم اهتمامها باستبطان الواقع قصد تفسيره فهذه غاية تتجاوز وظيفتها، والرواية وحدها قادرة على القيام بها بحكم تفكيكها للواقع وإعادة تركيبه فى ضوء رؤية للعالم مخصوصة.

فأبرز ما تتميز به القصة القصيرة عن سائر الأجناس السردية الأخرى إذن هو وحدة الانطباع القائمة على وحدة الحدث ووحدة البناء الدرامى ووحدة الشخصية لإحداث انفعال وحيد فى نفس المتلقى ناتج عن رؤية شخصية رئيسة تستقطب أحداثا صغرى تساهم فى بلورة الحدث الرئيس وتتضافر لحبكه. فهى نسق سردى مغلق غير قابل التعدد الذى تختص به الرواية. وهذه الوحدة التى يلح عليها الرواد ومن بعدهم

المنظرون والنقاد لا تقتضي بالضرورة وحدة الزمان ولا وحدة المكان. فالحدث الواحد قد يقع في فضاءات متعددة وأزمنة متعاقبة، ومع ذلك يبقى واحدا لإحداث تأثير وحيد، بل الشخصية نفسها تتفاعل مع شخصيات أخرى ثانوية لكنها تبقى الوحيدة التي تستقطب اهتمام الكاتب والقارئ على حد سواء. فالسارد يحرص على عدم تشتيت ذهن القارئ وتوزيع انتباهه على مسيرات متعددة ومسالك شتى. فكل الشخصيات والأحداث والفضاءات والازمنة تفضي إلى بناء درامي متماسك ومركز لإنشاء موقف واحد ذي تأثير وحيد.

وهذا ما عناه صبري حافظ بإلحاحه على توظيف كل العناصر ولو كانت متنافرة لخدمة الوحدة، يقول: "إن وحدة الانطباع لا تعني بالضرورة أن تتجه كل جزئيات الأقصوصة إلى خلق هذا الأثر الواحد بصورة بنائية محكمة، فقد تستطيع أن تحققه من خلال تفاعل عدد من العناصر المتنافرة أو تعاقب مجموعة من المفارقات، أو جدل العديد من النقائض، أو تراكم أشتات من الذكريات، أو نتف التأملات التي تشبه الشظايا المتنافرة التي يبدو لأول وهلة ألا رابط بينها.." (١٧).

فللقصة القصيرة إذن منطقها الداخلي الذي يختلف عن منطق الأحداث في تسلسلها الواقعي؛ لأن الحبكة ينشئها الخطاب القصصي حسب تسلسل زمني يتصوره الكاتب لإحداث وحدة التأثير.

لهذه الأسباب يعلق المنظرون أهمية قصوى على البداية والنهاية. فالبداية لا تقبل التمييع ولا الإسهاب، بل يمكن أن تختصر في جملة واحدة يكون كامل النص تفسيرا لكل كلمة من كلماتها. فهي ليست مجرد تمهيد أو وصف للإطار الزماني أو المكاني، بل هي جملة من الرموز والألغاز تكون جميع مقاطع النص فكا لها بوساطة شفرات تسفر عن دلالاتها.

أما النهاية فهي قطب النص ولبه، وفيها رسالته ومفتاح ألغازه، ولم يصطلح عليها النقاد عبثا "بلحظة التنوير" أو "لحظة الاكتشاف" أو "لحظة التفجر". فهي تنير الشخصية أولا والقارئ ثانيا، فتعلم الشخصية في تلك اللحظة ما كانت تجهله

عن نفسها فيعلم القارئ بعلمها ويتبلور ما كان غامضا أو معقدا أو مجهولا. فالمصطلح يجمع بين زمن الكشف ومداه ووظيفته. ففيه كلمة "لحظة" وهى أقصر وحدة زمنية، فهى تقتضى الإيجاز والاقتصاد فى عدد الألفاظ المفسرة للحبكة القصصية. وقد تكون فى جملة واحدة، هى بالطبع الجملة الأخيرة من النص، وقد يبالغ السارد فى التركيز فيجعلها في اللفظة الأخيرة، وبذلك يكون تأثيرها أقوى. ومنهم من يقتصر على علامة من علامات التنقيط: نقطة تعجب أو نقطة استفهام، بل منهم من يستغنى عن الألفاظ والعلامات ويجعل الصمت نهاية أى جملة من النقاط المتتابعة التى تفتح المجال واسعا لخيال القارئ حتى يتصور النهاية الملائمة. ولا نبالغ إذا قلنا إن السارد الفنان قد يستغنى عن كل ذلك ويجعل الحل فى لهجة الخطاب، ساخرة أو مأساوية، وهذا من عجائب الفن وإعجازه، ولا يقدر عليه غير من وطن النفس على الكتابة، وتجنب التحرير والتحبير، وهم قلة.

والسارد بالطبع ومن ورائه الكاتب هو الذى يقوم بهذه الوظيفة الدقيقة، وهى بمثابة التواطؤ مع القارئ، والغمز الخفى الذى يقوم به سارد محتال فنيا، ويتلقاه قارئ فطن كان طيلة النص فى انتظار لحظة التنوير تلك، فيبلغها بعد تلهف شديد وتتبع ومواكبة لتطور الحدث عن كثب.

ومن جهة أخرى فإن حجم القصة القصيرة، التى يرى أحد روادها إدجار ألان بو أنها تقرأ فى نصف ساعة إلى ساعتين، يقتضى أمرين هامين: الاقتصاد والتركيز، الاقتصاد فى ذكر التفاصيل ووصف المشاهد والشخصيات، والتركيز على ماله وظيفة فى دفع الحدث والوصول إلى لحظة التنوير الموعودة. وما قاله تشيكوف فى هذا المضمار عميق الدلالة على هذا المنزع: "أفضل لك أن تقول مالا يكفى من أن تقول ما يزيد على الحد." وزاده وضوحا قول رائد آخر من رواد القصة القصيرة وهو دى موباسان : "أيا كان الشىء الذى تريد أن تقوله، فليس هناك سوى كلمة واحدة تعبر عنه، وفعل واحد يحركه، وصفة واحدة تصفه، وعلى الكاتب أن يمحو من ذاكرته كل ما علق بها من كلمات مأثورة وعبارات شائعة" [١٨]، وهذا بالطبع له علاقة بلحظة التنوير التى يمهد

لها كامل النص. فما زاد على الحاجة من ألفاظ وصور من شأنه تأجيل تلك اللحظة، والحال أن "أى إبطاء يجعل القصة تتفكك. فكل كلمة محسوبة، لأنها ضرورية، كما أن كل نقصان يعتبر عيبا" [١٩].

فالاقتصاد والتركيز إذن لهما وظيفة فنية هامة تتمثل فى تكثيف الرؤية. ووحدة التأثير التى تعتبر من أهم خصائص القصة القصيرة تكتسب بهذا التكثيف بعدا دلاليا يتمثل فى دلالة الجزء على الكل. فاختيار انطباع واحد ليس معناه الانغلاق داخل شريحة محدودة من الشخصية أو من مشهد أو من الحياة، بل يتجاوز كل ذلك إلى عالم أرحب بفضل الإيحاء والتركيز، لأن ذلك الجانب الواحد يتفاعل مع الكل فى شموليته. واقتطاعه من حياة الشخصية لا يعنى عزله عن النسيج العام الذى تمثله حياتها وذاكرتها ومستقبلها، وما الشاهد إلا علامة على الغائب، والمعبر عنه يوحى حتما بالمسكوت عنه.

ولهذا التكثيف أدوات فنية تتجاوز الوظيفة البلاغية إلى الوظيفة التكوينية.

فالتلميح مثلا تشترك فى توخيه كل من القصة القصيرة والقصيدة لكنه فى الأولى جزء من بناء النص وفى الثانية زخرف لفظى يستعمل المجاز بمختلف أصنافه. وهو فى الأولى يوحى بما سكت عنه من مشاهد وأحداث وعناصر الشخصية، وهو فى الثانية يوحى بكثافة المشاعر ورحابة الصورة. يقول صبرى حافظ فى المقال القيم الذى خصصه لفنيات الأقصوصة: "إن الاختزال والإخبار عن طريق الإيحاء أو التضمين هو التقليد الأول للعمل القصصي؛ لأن هذه الطريقة المختزلة الموحية فى القص هى التى تشحن الجملة الواحدة بالعديد من المعانى والإحالات، وتمكن الأقصوصة من تكثيف عالم كامل فى بضع صفحات" [٢٠] لذلك ربط هذه الخاصية باللغة وقدرتها على الإيحاء والتلميح بعيدا عن التصريح الذى يميز الرواية. ويضيف: "وبرغم هذا الاختزال والإيحاء والكثافة فإن على لغة الأقصوصة أن تتسم بالبساطة والتواضع، وألا تجذب الانتباه لذاتها بل تحاول بهدوء أن تخلق تيارا من الإشعاعات المتتابعة التى تعمق قدرة اللغة على التعبير والتركيز. وقد يقال إن تتابع الإشعاعات والإيحاءات يورث الغموض

والإبهام، غير أن هذا صحيح لأنه يخلق الشعر والتوهج.." [21]، ثم يفصل كل ذلك بقوله: "لكن اللغة القصصية ليست مجرد لغة نثرية، ولكنها لغة نثرية فنية تحاول أن تمزج بين الجوانب الإدراكية في اللغة والجوانب التعبيرية، وبين العناصر الشعرية والعناصر الدرامية، وبين ما هو إنشائي وما هو جمالي.. وهي لهذا كله كائنة في المسافة بين الشعر والنثر.

فلغة الأقصوصة تطمح أساسا إلى التوصيل.. لا توصيل حقائق علمية جامدة، أو صور واقعية هامدة وإنما توصيل عالم حي متدفق يتخلق عبر الكلمات...

لذلك ينبغي دراسة اللغة القصصية دراسة جيدة من حيث ترتيب الكلمات، وزمن الأفعال، وتركيب الجملة، كله دون إغفال بقية العناصر الصوتية والجرسية في اللغة" [22].

واختصر طبيعة هذا الفن في هذه الجملة عميقة الدلالة: "إن الأقصوصة إبداع في اللغة وباللغة "لغة متوهجة ذكية ومركزة وهذا أفضل ما يمكن أن نعرف به القصة القصيرة؛ لأن المضامين في نهاية الأمر مشتركة بين مختلف الأجناس الأدبية. فلا يعتد بما ذكر من اختصاص القصة القصيرة بحياة المهمشين والريفيين والمجانين، واختصاص الرواية بحياة الحاضرة، وتركيز القصة القصيرة على العجائب والرعب، وتركيز الرواية على الواقع المعاش، فهذا تمييز لا يستقيم؛ لأنه قد أسس على أعمال بعض الرواد فقط الذين دفعتهم ظروفهم الشخصية إلى اختيار هذه المضامين، مثل الرعب الذي كان يحس به إدجار ألان بو في حياته لما بدأت أعصابه تختل، فترجمه إلى "أقاقيص عجيبة" يمتزج فيها الواقع بالخيال والحلم باليقظة، ومثل الخوف من الجنون الذي كان يطارد جي دي موباسان وأدى به إلى مصحة الأمراض العقلية في أواخر حياته، فحوله إلى رعب واقعي في نصوصه. فكلاهما طرق مثل هذه المواضيع كما طرق غيرها مما يتوهم أنه من اختصاص الرواية، ومن جهة أخرى فإن الرواية قد تجاوزت تصوير أحلام البورجوازية الناشئة ورؤيتها للعالم إلى مواضيع متنوعة كأشد ما يكون التنوع.

ثم إن الأجناس الأدبية في تطور مستمر، والظرف التاريخي هو الذي يتحكم في اتجاه هذا التطور وطبيعته. فإيقاع لغة ناتالي ساروث مثلا في أقاصيصها غير إيقاع لغة جي دي موباسان" لكن كم هو بعيد عصرها أيضا بالتسارع المحموم لإيقاعاته وأحداثه وتطوره عن عصر موباسان! "كما تقول نادية كامل. (٢٣)

وبتطور الزمن يتحول ما كان في القصة القصيرة شرطا إلى خلل كما يتحول ما كان يعتبر نقصا إلى شرط. من ذلك "الحدث" الذي كانت وحدته لب القصة القصيرة قد ألغاه ألان روب جريي (Alain Robbe Grillet) من اهتماماته، وإطالة الوصف التي كانت مضرة بالتركيز، قد عمد إليها نفس الكاتب فأخذ "يحدد الأشياء بكل دقتها وتفاصيلها: الشكل والحجم والملمس والخواص، ولكنه يجعل هذه الأشياء مطية لمشاعر الإنسان؛ حتى يظل الوصف باردا موضوعيا لا يكتسي أي مشاعر داخلية، الأشياء موجودة فحسب" (٢٤) وقس على ذلك كل ما كان يعتبر أركان تحول في اتجاه الحساسية الجديدة إلى نقيضه.

لكن أين المازني ومقالاته القصصية من كل هذا؟

٤- خصائص المقالة القصصية في سرد المازني:

أصدر إبراهيم عبد القادر المازني ثماني مجموعات تضم ثمانية وثلاثين نصا لا فصل فيها بين القصص القصيرة الصافية والمقالات القصصية فضلا عن ستة وسبعين نصا أخرى لم تدون في مجاميع.

ويمكن الانطلاق من البعض منها وتحليلها بأدوات المقالة من جهة والقصة القصيرة من جهة ثانية لمعرفة ما توفر فيها من أركان هذه وأركان تلك واستخراج جمالية الجنس الجامع بينهما، الواقع إما على تخومهما أو في نقطة ما بينهما. ولا يمكن بأية حال تعميم النتائج على مختلف النصوص؛ لأن كل نص يبتدع الشكل الملائم له، ولأن كل وقت يقتضي الصيغة المواتية للتعبير عن همومه. فالبون شاسع مثلا بين أولى مجموعات المازني الصادرة سنة ١٩٢٩ بعنوان "صندوق الدنيا" وآخر مجموعة صادرة سنة ١٩٤٣ بعنوان "ع الماشي"، وتقع مجموعة "في الطريق" الصادرة سنة ١٩٣٧ بين المجموعتين من حيث تاريخ النشر إذ صدرت بعد "صندوق الدنيا" بثماني سنوات

وقبل "ع الماشى" بست سنوات، وهى تقع أيضا فى منتصف الطريق بينهما من حيث البناء وأساليب التعبير، لذلك اخترناها لننظر فى بعض نصوصها.

يستهل نص "الكآبة" بمثل هذا الكلام: "يقول بعض الأطباء بلهجة الجزم التى لا تردد فيها ولا تلعثم، إن حيوية الجسم الإنسانى تكون أدنى ما تكون بعد منتصف الليل.. وفى تلك الساعة العصيبة يعجز العقل عن تدبر الحاضر بسكينة ورضى، واستشفاف المستقبل بشجاعة، ورجع البصر فى الماضى بغير أسف. ولكن كل امرئ غير هؤلاء الأطباء يعرف أن ساعة الكآبة والهبوط لا وقت لها، وأنها قد تكون الأولى صباحا أو الثانية مساء، كما تكون فى العصر أو الغسق فليس لها ثبات ولا أوان معروف، وأن ساعتها قد تكون ثوانى أو دقائق وقد تمتد وتطول فينطوى فيها الليل والنهار جميعا والعمر أو خيره فى بعض الأحيان." [٢٥] فهذا التعبير المباشر عن الفكر هو من خصائص المقالة. ولو تواصل هذا الأسلوب التقريرى لبدا النص مقالا يعرض فيه الكاتب نظرية شائعة حول أوقات الكآبة ويناقشها ليس بالاعتماد على حجج عقلية أو تجريبية، بل على حجة اجتماعية وفى ذهنه مثال حاضر لتجربة عاشها بعض من عرف من الناس.

فهذه المقدمة إذن بعيدة كل البعد عن تلك الجملة أو الجمل القليلة التى تستهل بها القصة القصيرة وتقدم فيها شخصية أو حدث بطريقة إلغازية تكون كامل الأقصوصة تفسيراً لها، بل هى تأمل ودعوة للتأمل فى أوضاع الإنسان وفى هموم العصر. وقد تتضمن قيما إنسانية عامة تقدم كذلك بشكل تقريرى ثم يقع التمثل لها بوقائع تسرد سردا قصصيا شأنه فى ذلك شأن أمثال "كليلة ودمنة" التى ترد لبلورة قيمة إنسانية يعرضها الفيلسوف على الملك فى شكل سؤال. فالعديد من نصوص مجموعة "فى الطريق" يستهل بهذه الطريقة مثل "الكناريا" الذى يفتتحه الكاتب بتقرير جرأة المرأة: يا أخى، ما رأيت أجرأ من المرأة!" [٢٦] يقولها صديق له فيضطر إلى مناقشته ليستفزه ويدفعه إلى سرد الحكاية التى تثبت هذه الحقيقة العامة فيقول له: "هذه المسألة فيها نظر"، وكان ذلك كافيا لدفعه إلى القص. وفى نص "القط والببغاء" تقرير شبيه بهذا" أعوذ بالله من الستات.. إنهن لا يرحمن ولا يتركن رحمة الله تنزل." [٢٧] ثم يناقش نعت جنس النساء باللطيف "ثم حكاية تثبت النظرية. ولا يكتفى المازنى

بتقرير هذه التأملات العامة في الحياة والموت والمجتمع والعادات وغيرها في مقدمة النص بل يتدخل مرات عديدة في صلبه للتعليق على بعض الأحداث حتى بعد أن تحول إلى سارد. وبذلك يراوح بين السرد والتعليق ولا يترك مجالا للقارئ للمساهمة في إنتاج المعنى. ففي حديثه عن سعي سعيد لاكتساب رزقه رغم حسن حاله يعلق قائلا: "ولكن كل إنسان يفعل ذلك حتى أصحاب الضياع لا مفر لهم من العمل والسهر والتعهد والعناية بما يملكون وإلا نضب المعين وجف المورد." [٢٨] وبذلك يحمل الأدب وظيفة تعليمية ووعظية لا يترك فن القص يقوم بها بل يتحملها السارد بنفسه وكأنه يخاطب قصرا فلا يثق في قدرة قارئه على التحليل والاستنتاج، بل لا يثق حتى في معرفته بأسماء أشهر السنة وخصائصها عند المصريين فيعلمه: "كان هذا أحد الشهور التي لا راء في حروفها وهي مايو ويونية ويولية وأغسطس والقاعدة المصرية أن شرب "الزبيب" يحلو ويطيب في هذا الأشهر الأربعة." [٢٩]

وقد لا تتجاوز هذه التأملات التي يصوغها الكاتب بطريقة مباشرة ذاته، فتتحول إلى بوح وإفضاء، وتكتسي طابع الاعتراف أو الشكوى من الدهر وأهله، أو الخوف من الموت الذى اختطف العديد من أفراد أسرته، أو عكس ذلك طابع التهكم الناتج عن اللامبالاة الناتجة بدورها عن اليأس وكثرة المصائب. فيسخر من كل شيء وخاصة من نفسه. فالكاتب حاضر في جميع نصوصه حضورا قويا لا يترك مجالا للتمييز بينه وبين السارد. فهو منذ البداية يشعرك في ميثاق سردى واضح أن الراوى ليس غير الكاتب، فيعبرعن ذلك إما بطريقة مباشرة فيذكر اسمه في صلب النص أو بطريقة غير مباشرة فيذكر بعض أركان شخصيته المعروفة. ففي نص "البحث عن الذهب" يذكر اسمه على لسان صديق له يقدمه إلى بقية الخلان بهذه الصورة: "أستأذنكم في لفت نظركم إلى رجل يعرف كيف يعطي.. بارع جدا في الانفاق. فيسأل أحدهم: "من هذا؟ قل بسرعة، فأقول: " إنه المازني"، فيقول: "آه صحيح، كيف نسيناه؟.. هاتوه حالا   علينا به." [٣٠] إلا أنه في نص الكآبة لا يذكر اسمه بل يذكر صفته قاصّا كاتبا وينزل نفسه ضمن مجموعة من القاصين العالميين في عصره لبيان حدوده وقصوره عن بلورة التأملات الفكرية التى استهل بها مقالته القصصية فيقول:

"إن كاتبا مثلى لا يسعه إلا أن يشعر وهو يتأمل "سعيدا" بقصوره وعجزه. فإن مثل هذه الكآبة لا يستطيع أن يوفيها حقها سوى مجمع من أعلام البيان. وقد يسع "زولا" أن ينصفها، وعسى أن يكون "جوركى" قادرا على تناولها بقلمه، ولعل "دستويفسكى" كان أقدر من سواه على ذلك، لكنها فوق طاقتى وحدى." (٣١)

وهذا نوع من التبعيد كان يلازم القصة القصيرة فى بداياتها. وقد أخذ من فن المقالة التى يخاطب فيها الكاتب القارئ مباشرة؛ ليذكره أنه بصدد قراءة قصة أدبية، فيبعده عن وهم الاندماج فيها، وقد تحول هذا الإيهام بواقعية الأحداث إلى ركن من أركان القصة عن طريق السرد لا غير. لكن "الرواية الجديدة" عادت إلى التغريب فأدمجت فى صلبها تعاليق تذكر القارئ أنه بصدد قراءة قصة.

وقد بالغ المازنى فى مخاطبة القارئ بطرق مختلفة: عن طريق التعليق أو الاستطراد أو الجمل الاعتراضية بين قوسين أو بين مطتين متواطئا معه فى التهكم من بعض الشخصيات أو المواقف، أو للتشهير ببعض الطبائع والعادات. ويطيب له ذلك خاصة عندما يتحدث عن النساء، فكأنه يتوهم أن قراءه ليسوا إلا من الرجال فيخاطبهم ليشركهم فى القدح فى طبيعة المرأة والتشكيك فى عقلها وسيرتها: "أعوذ بالله من الستات.. إنهن لا يرحمن ولا يتركن رحمة الله تنزل. "أو عكس ذلك تماما يمجد جمالها وأخلاقها ويرفعها إلى مرتبة الملائكة والآلهة ويحولها فى كثير من المبالغة إلى أسطورة. (٣٢) وفى نص "الكآبة" يكف عن وصف مشهد الحديقة والفتيات المتجولات؛ فيها ليفتح قوسين يخاطب فيهما القارئ الرجل معلقا على ما تفعله الوجوه الجميلة فى النفوس، وهو بذلك لا يعلمه بشىء ولا يعلّمه شيئا بل يذكره بما يعرفه بعد من باب التواطؤ: "وأخلق بالمرء حيث ينظر إلى وجوههن الصبيحة وقدودهن الفارعة، وخطرتهن الرشيقة ويسمع أصواتهن البلبلية أن يشيع البشر فى نفسه." (٣٣)

وقد يرى من واجبه أن يُعلم القارئ بمصدر ما يعرفه عن الشخصيات وما عاشته من أحداث وما جال فى ذهنها من خواطر حتى لا يتهم بالكذب. فهو لا يقتصر على وصف ما تراه العيون، بل يغوص فى باطن الشخصية، ويروى ما يدور فى خلدها وما

تقوله في نفسها. فهو يعرف مثلا أن سعيدا فى نص "الكآبة" قد رفع قدمه إلى صندوق ماسح الأحذية" بحكم العادة لا بدافع الرغبة. فقد كان الحذاء نظيفا لماعا. "وما كان له أمل أو رغبة فى رتبة بك "التى خاطبه بها ماسح الأحذية، ويعرف ما يقوله سعيد فى نفسه كلما تأزمت حالته وينقله إلى القارئ، وفى الختام يمسك عن رواية كيفية قضاء سعيد ليلته بعد العودة إلى بيته ويفسر للقارئ سبب هذا الإمساك قائلا: "ولا نعرف كيف كانت أحلامه فى تلك الليلة فإنه لم يقصها على أحد" (٣٤) مشيرا بذلك إلى أن ما سبق سرده قد نقله عن سعيد نفسه.

ومما يخرج نصوص المازنى من حيز القصة القصيرة إلى حيز المقالة، المواعظ التى يختم بها البعض منها مكان لحظة التنوير، فنهاية "العقد الضائع" متوقعة منذ البداية وهو أنه سيتم العثور عليه بدون أى ريب؛ لأن جميع من فى الدار منزهون عن السرقة. فوجب ختمها بموعظة على لسان إحدى الشخصيات: "هذا هو جزاء من يدافع عن السراق واللصوص والخونة" (٣٥). وقد ترد الموعظة على لسان الكاتب نفسه، فيختم نصه كما بدأه بالتأملات. وفى نص "الجارة" حوار مطول بين الكاتب ونفسه حول المبادرة بمخاطبة الجارة فى السينما يختمه بقول ينسبه إلى نفسه: "على كل حال العبرة بالخواتيم."، ويختم نص ثمن سيجارة بتأملات حول أضرار التدخين وطيش الشباب وحمقه وقلة رفقه بنفسه، ثم يتحدث عن ظروفه الشخصية وإعراضه عن السفر إلى الشام فى تلك السنة وسبب امتناعه عن تفسير هذا الامتناع: " ولهذا حديث طويل ليس هذا وقته، فإن أكثر الذين يعنيهم لا يزالون أحياء، فموعدنا معه بعد عمرهم الطويل." (٣٦) ويختم نص "عايدة" بما بدأ به من تأمل فى العلاقات البشرية "فلما يستطيع الإنسان أن يضع نفسه موضع إنسان آخر فى أمر بعينه، ولو كان هذا يسعه فى كل حال. لكان الأرجح أن يضحكه الذى يمضه ويثقل عليه أو يبكيه. فى هذا كنت أفكر وأنا أسمع قصة صديقى "(٣٧)، ثم يروى الصديق قصته ويتدخل الكاتب فى العديد من تفاصيلها، وفى النهاية يطلب من صديقه أن يقلب الصورة ويضحك من حمقه. "فسرّنى أنه وقف هنيهة كالمفكر ثم انطلق يقهقه" (٣٨). وبذلك تكون النهاية مصداقا للحقيقة العامة التى يذكرها فى البداية. وكل هذا من خصائص المقالة الأدبية.

فانعدام لحظة التنوير مرتبط بانعدام لحظة التأزم وعدم إحكام الحبكة القصصية؛ لأن الحكاية ليست مقصودة فى حد ذاتها، بل هى مصداق لتأملات اجتماعية وفكرية عامة.

وهذا لا يعنى أن هذه النصوص خالية تماما من بعض خصائص القص. فهى "مقالات قصصية" إذن جامعة بين بعض خصائص الجنسين. وكثرة أركان الجنس الأدبى لا تكون إلا على حساب الجنس الآخر، والمعادلة صعبة بين الجنسين؛ لأنها مرحلة انتقالية تمهد إلى استقلالية القصة القصيرة وصفائها. وقد توفر البعض من أركانها فى مجموعة "فى الطريق" ويمكن أن نجد خمسة منها على الأقل فى المثال الذى انطلقنا منه وهو بعنوان "الكآبة".

فهناك قبل كل شىء السرد وما يتخلله من حوار. وهو هنا قائم على المفارقة، فقد اجتمع فى شخصية "سعيد" الكآبة من جهة، ومن جهة ثانية الثروة والعيش مع "زوجة صالحة فيها رقة وجمال وأدب وحذق ولها عقل وكفى بهذا نعمة،" فضلا عن المفارقة بين الاسم (سعيد) والحال (شقى)، ومما يزيد الأمر تعقيدا أنه هو نفسه لا يعرف سبب هذه الكآبة.

وقد كنا نظن الفقرة الأولى من النص التى يؤكد فيها الكاتب تقريريا أن الكآبة ليس لها وقت معين خلافا لما يدعيه الاطباء بمثابة الميثاق السردى الذى يعلن عن الغاية من كتابة القصة. إلا أن الكاتب سرعان ما انحرف عن هذا المسار الموعود، فكتب فقرة ثانية تشير إلى صعوبة تفسير أسباب الكآبة حتى بالنسبة إلى كتاب عالميين، مثل: زولا، وجوركى، وديستويفسكى، فينتقل الميثاق السردى من الفقرة الأولى إلى الثانية، ثم يختلف منطق الأحداث عن منطق الموضوع المعلن فيركز السرد على مظاهر الكآبة لا على أسبابها وعلى تحولها إلى سخط مفاجئ على النفس والناس معا. وتقع الإشارة إلى الأسباب عرضا وفى شكل احتمالات. فهل يكون سر الكآبة اجتماع الماء والخضرة والوجه الحسن فى الحديقة التى جلس فيها سعيد؟ أم الحياء الشديد الذى فطر عليه وجعله "يفكر فى سوء طالعه حتى أورثه هذا اضطرابا فى الأعصاب"؟ أم "الفراغ الهائل فى حياته الجافة"؟ أسئلة تبقى بلا أجوبة إلى نهاية النص.

وقد جاء السرد بضمير الغائب لا محالة لكن الراوى يعلم كل شيء عن الشخصية حتى ما يدور في باطنها من مناجاة للنفس، فكأنه يتحدث عن نفسه. فضمير الغائب لا يعني شيئا، وهو في الحقيقة استثناء؛ لأن الراوى في جل النصوص يروى بضمير المتكلم، ويندر ألا يكون وراءه الكاتب نفسه، نتعرف عليه من خلال علامات نصية واضحة الدلالة على صفاته أو وضعه الاجتماعي، وقد يذكر بالاسم.

أما الحوار فقد كان في إمكانه على اقتضابه أن يؤدى وحده جميع المعانى التى أراد الكاتب تبليغها. فهو لو جمعناه لما تجاوز الصفحة الواحدة من الصفحات الثمانى التى يتكون منها النص. وإن حيويته وواقعيته اللغوية هما اللتان تشدان النص إلى الفن القصصي. وقد ورد على ألسنة الشخصيات الثلاث بينما لازمت الرابعة وهى زوجة سعيد الصمت، وربما كان صمتها أصدق تعبير عن دهشتها لما حل بزوجها من كآبة، وحزنها على ما انتابه من غضب. وسعيد نفسه لم يقل قبل نهاية النص سوى كلمات معدودات مثل: "آه" ردا على كلام مطول قاله ماسح الأحذية، أو "عندك إيه" أو "هات زبيب" أو "روح روح" ما سوى ذلك ابتسام أو صمت أو نظر أو مناجاة، وهذا ليس بغريب على رجل يعيش حالة من الاكتئاب. لكنه بعد أن عاد إلى بيته انفجر دفعة واحدة وأخرج كل ما اختزنه من كلام طيلة الجلسة في المقهى. فكأنه كان متكبرا لا يقبل الدخول فى حوار مع نادل وماسح أحذية. فعندما عرض عليه ماسح الأحذية أن يخدمه عبر عن معنى الكبرياء لكن دون أن يصرح به.. إذ قال لنفسه: "لم يبق إلا هذا.. نعم، لم يكن ينقصنى إلا أن أستعين بهذا الرجل... مصيبة.. مثلى لا يخطر له أن يستعين على سد الفراغ الهائل في حياته الجافة برجل من هذا الطراز..." (٣٩) وهو يخاطب نفسه أو زوجته بالفصحي ويخاطب النادل وماسح الأحذية بالدارجة ردا على كلامهما بالدارجة أيضا للإيهام بالواقعية. والحق أن واقعية الأحداث لا تحتاج إلى إيهام باللغة؛ لأن التبعيد الذى يمارسه الراوى فى مواطن عديدة من النص يقوم بهذه الوظيفة.

وبما أنه لا تكاد تخلو القصة من وصف الإطار الذى تدور فيه أحداثها فقد اهتم المازنى بوصف المكان الذى جلس فيه سعيد كئيبا. واختار له مقهى "لها حديقة تشرح

الصدر، والطريق أمامها واسع نظيف واليوم يوم أحد والغواني يرحن ويجئن على الرصيف كل اثنتين أو ثلاث أو أربع معا وهن في حفل من الزينة" "وكانت في حديقة القهوة نافورة صغيرة ترسل الماء خيوطا دقيقة تعلو ثم تتناثر على صورة المظلة." (٤٠) و ألح على جمال الصورة؛ ليبرز المفارقة بينها وبين كآبة سعيد، ويدفع القارئ إلى التساؤل عن سببها رغم توفر إطار جميل، لكنه لا يترك له فرصة التساؤل فيعلق بنفسه: "اجتمع الماء والخضرة والوجه الحسن بل الوجوه الحسان فما يبغي سعيد فوق ذلك؟ "وبذلك يتبين أن الوصف وظيفي يثير أسئلة ويمهد لتطوير الاحداث وقد ربطه إدوار الخراط بوجدان الكاتب نفسه قائلا: "وليست الطبيعة الخارجية عند إبراهيم المازني مجرد وظيفة فنية فحسب، ليست صورا مساعدة تؤكد وصفه لحالات النفس، وليست ديكورا خارجيا يعين على الإيهام والإيحاء، هي في ظني من حالات الوعي الداخلي نفسه، وإسقاط مباشر كامل للنفس على الخارج، بل هي أكثر من ذلك مقومات الموقف الداخلي الذي يعانيه الوعي ويبلوره" (٤١). وقد عبر المازني نفسه عن هذا المعنى بطريقة أبسط قائلا: "وكانت كما قلت غضة بضة، هيفاء غيداء، رطبة حلوة، وليس هذا وصفا، وإنما هو كلام ينبئ عن قوة الشعور" (٤٢).

ولأنها مقالات قصصية؛ فإنه يتعايش فيها أسلوبان متباينان تمام التباين: الأسلوب التقريري: وقد تبين أنه يلازم التعبير عن التأملات العامة في الفقرات المنتمية إلى فن المقالة، والأسلوب الأدبي في السرد والحوار الباطني خاصة. فقد اتفق جل نقاد المازني أن خطابه لا يخلو من أدبية ظاهرة في أناقة لغته وحسن اختياره للالفاظ وصياغة الجمل والإيحاء الذي يعتبر من خصائص الشعر. والمازني شاعر نشر ديوانا هاما، ومنظر للشعر ينتمي إلى مدرسة الديوان إلى جانب العقاد وشكري. والشعرية من الأركان التي يدعو منظرو القصة القصيرة إلى توفيرها عبر التركيز والتلميح؛ لذلك يشبهونها بالقصيدة الغنائية ويرون بينهما تناظرا يتجاوز انغلاق كل من الجنسين ومحدودية حجم النصوص، فالمازني في نظر إدوار الخراط "معدود في الطبقة الاولى من كتاب العربية القصصيين المبدعين في أسلوبه المعجز بنضارته وحيويته وبمرونته ومتانته معا. لقد أسعدنا المازني جميعا وكثيرا بثراء لغته وكشوفه

فيها." [٤٣] ولذلك فإن قصصه ومقالاته القصصية لا تتجاوز صفحات معدودات، يجردها من كل إسهاب لا يخدم النص باستثناء تلك الاستطرادات التى جعل لها وظيفة أخرى تحد من جمالية الفن السردى.

بقي جانب الخيال القصصي الذى يلح عليه منظرو القصة القصيرة والذى لا نجد له أثرا هاما فى عموم هذه المقالات القصصية؛ لأن الكاتب لم يجهد نفسه للتصرف فى الأحداث المعاشة أو المروية له وفى الشخصيات التى عرفها. لكنه موجود فى أقاصيصه الصافية المجردة من التنظير الاجتماعى والتعليق والتقرير. وليس معنى ذلك أنه ينقل الصورة والوقائع نقلا أمينا. فهو لا ينكر أنه يحيد أحيانا عن تصوير الواقع. ولما قال عنه توفيق الحكيم: "إن الكذب هبة من هباته" أنكر الكذب الأخلاقى وتبنى الكذب فى الفن الذى يعتبره صدقا فنيا. يقول: "ليس الصدق عندى، وأحسب الأستاذ توفيق الحكيم مثلى فى ذلك أن يروى الكاتب قصة وقعت بجملتها وتفصيلها بلا نقص ولا زيادة، فما لهذا قيمة ولا هو الأدب الجديد بهذا الاسم، وإنما المعوّل فى الصدق والكذب على طريقة العرض وأسلوب التناول والإخلاص فى التعبير والتصوير". [٤٤]

وإن هذا القول ليدل على وعى بشروط القص لم تغب عن ذهن الكاتب، ولعلها لب الأدب خاصة فى عصرنا الحاضر الذى يولى فيه النقاد والمنظرون أهمية بالغة للأشكال والأساليب ومقتضيات الفن؛ لذلك كان معوله فى جل ما كتب على تجاربه الشخصية لكنه يصر على أنه لا يعرض فى أى من آثاره سيرته الذاتية بل يطعمها بعناصر خيالية تكسب النصوص أدبيتها وتبعدها عن البوح الصافى والخالى من كل تصرف. وفى نص "تفيدة" صورة غريبة عمل فى إنشائها التخييل فجاءت خرافية والحال أنه يتحدث عن فتاة من لحم ودم: "كانت الفتاة جميلة، وكانت الروعة قد غمرت صدرى بل ملأ قلبى الخوف كأنما أشهد الحياة نفسها لا إنسانا فانيا مثلى، وارتفع لسان النار فجأة وخفق ضوءها على محياها المبتسم فخيل إلى أن الدم يجرى كالمجنون تحت جلدها الرقيق. وكانت هى ساكنة لا تتحرك ولا تزايلها ابتسامتها الهادئة المرتسمة على عينيها الضيقتين المائلتين، وفمها المطبق الشفتين.. نعم.. كانت الحياة نفسها تنظر إلى من عينيها.. وبعينيها.!" [٤٥].

* * *

بمثل هذه الأركان القصصية تبقى نصوص المازنى فى دوائر الفن السردى لكنها تتمركز على تخومه أو بالأحرى على الحدود بين فن المقالة وفن القصة، تتميز بصدق فنى قد لا يتوفر فى الأقاصيص الصافية. وقد نهلت من خصائص المقالة التعبير المباشر عن الفكرة وعن الذات، متوخية التحليل والتقرير للأولى، والإفضاء والاعتراف للثانية، والاستطراد ومخاطبة القارئ فى جميع الحالات دون قصد إلى التغريب والتبعيد فى معناهما الحديث بل المقصود هو العكس تماما أى تقريب القارئ من السارد والتواطؤ معه خاصة فى تلك الإشارات الساخرة.

ومن جهة أخرى، أخذت هذه النصوص البعض من خصائص القصة كالسرد القائم على المفارقة، والحوار الذى يكسب النص حيوية، والوصف الوظيفى، والتعبير البيانى الذى يدخلها حيز الأدبية، والتركيز الذى يجعل منها بنية مغلقة مثل القصيدة الغنائية فلا تنفتح إلا فى خاتمتها على الابتسامة والخفة، كما أخذت منها مسحة من الخيال القصصى لا تبعدها كثيرا عن دنيا الواقع.

إلا أنها أسقطت العديد من أركان الفنين، فلم تسهب فى الاحتجاج والتعليل إسهاب المقالة، ولم تهتم بوحدة التأثير والانطباع ووحدة البناء الدرامى وإحكام الحبكة والإعداد للحظة التنوير اهتمام القصة القصيرة بها.

والمازنى واع بهذه الحدود قد يشير إليها أحيانا بنفسه داخل النص، فيقول فى مستهل "العبرة بالخواتيم" من مجموعة "ع. الماشى" : "يرجع تاريخ هذه القصة إذا جاز أن نسميها قصة إلى ذلك العهد الذى كان فيه القلب شابا والعقل غلاما، "كما يشير فيها الفقرة الثانية من "الكآبة" إلى أن "ديستويفسكى أقدر من سواه على ذلك ولكنها فوق طاقتى وحدى". (٤٧)

وأخيرا فإن المقالة القصصية ظهرت فى مرحلة انتقالية فى تاريخ الأدب العربى، فمن الطبيعى أن تكون جنسا أدبيا هجينا تتعايش فيه أشكال مختلفة. وقد قامت بوظيفتها فى عصرها. وعندما تطور الأدب تركت مكانها للأجناس الأدبية الصافية. لكن هل يوجد حقا جنس أدبى غير هجين؟ ألا نعيش الآن عودة واعية إلى

تمازج الأجناس الأدبية وانفتاح بعضها على بعض بمباركة منظرين مرموقين؟ إن التهجين يمثل مستقبل الأجناس الأدبية كلها.

الإحالات

(١) توماس كنت "تصنيف الانواع"، فصل من كتاب "القصة الرواية الموقف. دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة" ترجمة وتقديم د. خيرى دومة. مراجعة أ.د. سيد البحراوى. دار شرقيات للنشر والتوزيع. القاهرة ١٩٩٧ ص ٦٥

(٢) انظر لمعرفة كامل مؤلفات المازني والمراجع التي درستها كتاب حمدى السكوت وجونز مارسدن "إبراهيم عبد القادر المازني". ضمن سلسلة " أعلام الأدب المعاصر "الجامعة الأمريكية. القاهرة. ١٩٨٧.

(٣) د. شكرى محمد عياد. القصة القصيرة في مصر. القاهرة ١٩٦٧ ص ١١٧ إلى ١٣٦.

(٤) نفسه، ص ١١٣.

(٥) نفسه، ص ١١٤.

(٦) نفسه، ص ١٣٧.

(٧) صبرى حافظ. خصائص القصة البنائية وجمالياتها، مجلة "فصول". المجلد الثاني، العدد الرابع، ١٩٨٢ ص، ٢٥.

(٨) محمود أدهم. المازنى بين التاريخ والفن الصحفى، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ١٩٩١، ص ٢٥٣.

(٩) نفسه، ص ٢١٠.

(١٠) محمود مندور. إبراهيم المازني. القاهرة ١٩٤٨، ص٤٦.

(١١) إدوار الخراط. الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية. دار الآداب. بيروت ١٩٩٣ فصل: هموم عصر مضى: إبراهيم المازني وهموم عصره. ص ٤٨.

(١٢) ذكرته مارى لويز برات في مقال لها بعنوان "القصة القصيرة: الطول والقصر "ترجمة محمود عياد، فصول المجلد الثاني العدد الرابع، ١٩٨٢ ص ٥٣.

(١٣) شكرى محمد عياد، م. ن. ص ١٠١.

(١٤) نفسه، ص ١٠١ ١٠٢.

(١٥) حسين سعيد وآخرون. الموسوعة الثقافية، ص ٩٣٥.

(١٦) محمد عوض محمد فن المقالة الادبية، ص ٥٩.

(١٧) صبرى حافظ، المراجع المذكور، ص ٢٧.

(١٨) ذكرته نادية كامل في مقال لها بعنوان "الموباسانية في القصة القصيرة" مجلة فصول المرجع المذكور، ص ١٨٨.

(١٩) نفسه، ص ١٨٩.

(٢٠) صبرى حافظ، المرجع المذكور، ص ٢٦.

(٢١) م.ن.ص ٣١

(٢٢) م.ن.ص ٣١

(٢٣) نادية كامل، المرجع المذكور، ص ١٩٣

(٢٤) م.ن.ص ١٩٤.

(٢٥) إبراهيم عبد القادر المازنى "فى الطريق"، القاهرة ١٩٣٧، ص٣٣.

(٢٦) م.ن.ص ١٧١.

(٢٧) م.ن.ص ١٧٩.

(٢٨) م.ن.ص ٣٤.

(٢٩) م.ن.ص ٣٥

(٣٠) م.ن.ص٦٩.

(٣١) م.ن.ص٣٣.

(٣٢) م.ن.ص٧٧.

(٣٣) م.ن.ص٣٤.

(٣٤) م.ن.ص٤٠.

(٣٥) م.ن.ص٥٦.

(٣٦) م.ن.ص ١٧٠.

(٣٧) م.ن.ص١٨٧.

(٣٨) م.ن.ص ٣٤.

(٣٩) م.ن.ص٣٨.

(٤٠) م.ن.ص ٣٤.

(٤١) إدوار الخراط، المرجع المذكور، ص ٨٠.

(٤٢) المازنى، "ع الماشى"، القاهرة ١٩٤٣، ص ٥٧.

(٤٣) إدوار الخراط، المرجع المذكور، ص ٨٢.

(٤٤) ذكره عبد اللطيف حمزة فى كتابة "المدخل فى فن التحرير الصحفى" ص ٢٣٥.

(٤٥) المازنى "فى الطريق" ص ٧٧.

(٤٦) "ع الماشى" ص ٩.

(٤٧) المازنى "فى الطريق" ص ٣٣.

معرفة الآخر فى كتاب (رحلة إلى الحجاز) للمازنى

محيى الدين محسب

تكاد نظرية الثقافة تقر ملحظاً واضحاً؛ وهو أن "كل أمة تحتوى على تنويعة من أنماط الحياة" [1].

وإذا كانت الفترة الممتدة من أواخر القرن التاسع عشر إلى أوائل القرن العشرين قد شهدت جدلا ممتداً حول مفهوم "الأمة العربية" فإن السمة الغالبة فى هذا الجدل أنه اعتمد فى تحديد قسمات هذا المفهوم على مرجعية التراث العربى وما توفره من مقولات وقوالب جاهزة أكسبها امتداد التداول التاريخى صفة البداهة، وربما صفة القداسة، ولكنها فى كل الأحوال كانت تعبيرا عن "العجز عن السيطرة على الحاضر، أو عدم الرضا عنه". [2]

وكانت القسمة/ البؤرة فى هذا المفهوم هى أن هذه الأمة "أمة واحدة"؛ ومن ثم فـ "الوحدة" هى الجوهر المقوِّم لهويتها الثقافية، وفى الوقت نفسه هى "العلة الغائية" لمشروعها الحضارى. وكانت تلك مفارقة فادحة ظلت تنخر فى الوعى والخطاب اللذين خلطا بين الوحدة "هوية" والوحدة "مشروعا"، واللذين لم يتنبها إلى أن القول بالوحدة جوهراً سرمدياً وواقعا متعاليا على التاريخ لا يتسق مع القول بها هدفا ومشروعا يراد له النزول إلى حيز الإنجاز والحدوث التاريخى. ولكى يلتف خطاب الوحدة حول هذا المأزق بدلا من مواجهته فقد أسقط هذا التصور المتعالى على حقبة تاريخية ظلت بمنطق ذرائعى واضح تتقلص تارة وتتمطط تارة أخرى لتكون هى المثال الذى يراد استعادته.

غير أن أهم ما تمخضت عنه تلك المفارقة فى خطاب الوحدة ذلك الإغفال الواضح للتطورات الفعلية القائمة على أرض الواقع الحاضر الحى وما يفرزه من تنوعات فى التصورات والعلاقات، وتمايزات فى أدوار الإنتاج والخطاب؛ ومن ثم ظلت "الأمة"

مفهوما تجريديا. وحلما يوتوبيا؛ أى مفهوما وحلما يفتقدان الجدل الحقيقى مع خبرة الواقع، ولقد ازدادت حدة التجريد، ويوتوبية الحلم، بذلك الضغط المتواصل الذى مارسته أحداث الاصطدام بـ "الآخر" الحضارى الغربى. وترتيبا على هذا السياق كله فقد تولد ما يشبه أن يكون غيابا للإدراك المنهجى بأن كل بقعة عربية أصبحت (بلدة أخرى)، وبأن ما يتوهم أنه ذات مطابقة هو فى حقيقته "آخر" مغاير بدرجات نوعية متفاوتة فى بنائه الاجتماعى والثقافى.

* * *

من خلال هذا المنظور تحاول هذه الدراسة التعرف على الكيفية التى قدمت بها معرفة (الآخر) فى كتاب (رحلة إلى الحجاز) [٣] للمازنى (١٨٩٠ ١٩٤٩م). وبطبيعة الحال فإن هذا الكتاب لم يكن يستهدف تقديم دراسة منهجية منظمة عن المجتمع الحجازى؛ بمعنى أنه لم يكن يستهدف تقديم إطار نظرى وإجرائى شامل لدراسة الظروف البيئية والتاريخية، وطبيعة النظام الاجتماعى والسياسى والاقتصادى لهذا المجتمع. وإنما كان هدفه (تسجيل) مجموعة من الأحداث والانطباعات والصور الوصفية مما شهده وعايشه المؤلف خلال زيارته القصيرة ضمن وفد مصرى للحجاز لأداء العمرة عام ١٩٣٠م. وإذا كنت قد وضعت كلمة "تسجيل" بين قوسين؛ فإنما لأشير إلى أنها ليست الكلمة الدقيقة؛ وذلك على ضوء حقيقة أن الكتابة ليست إلا قراءة تأويلية. ومن ثم فإن ما تضمنه كتاب المازنى هو قراءته التأويلية لما عاشه هناك خلال تلك الزيارة وبطبيعة الحال فإن ذلك لا يعنى أنها قراءة انقطعت الدلالة فيها عن شروط معطيات دوالها؛ وذلك لسبب قار فيما أسماه جابر عصفور بـ "الأبعاد الأصولية للقراءة". حيث كل نص ينطوى فى النهاية على مجموعة من اللوازم أو الإشارات أو القرائن التى لا يمكن تجاوزها فى دوائر المعنى المكنة" [٤].

والسؤال الذى ينهض الآن هو: كيف يمكن من خلال تلك اللوازم والإشارات والقرائن أن نكون دوائر المعنى المكنة لصورة (آخر) عربى وفق ما قرأتها حدقة (ذات) عربية فى لحظة تاريخية معينة جمعت سياق القارئ وسياق المقروء؟

وفى محاولة الإجابة عن هذا السؤال لا بـد فـى البدايـة مـن تحديـد موقـع زاوية النظر التى يطل مـن خلالهـا المـازنى إلى حـدث الرحلـة نفسـه. وهنـا نلاحـظ أن المازنى ومنذ بداية كتاب الرحلة تشغله أسئلة مشروع النهضـة. ومـن ثـم يكتسـب استفساره من ربان الباخرة "عن الجو وما ينتظر أن يكون، والبحر وهل يرجى أن يكون لينا" بعدا رمزيا يحيل إلى قلق أسئلة المستقبل التاريخى. وربما اتضـح ذلـك مـن خـلال تزامن مساءلة الربان مع عدد من التساؤلات الداخلية التى يصوغها المازنى علـى النحـو التالى:

- "ماذا يرجى لهذه الأمة العربيـة التـى ستشـهد بعـد أيـام احتفالهـا بمبايعـة ملكها؟ هل تكر على العالم بنهضة جديدة؟ أو تدع الكر فقد تكون مسافة ما بينها وبين العالم أطول من أن تعين عليه أو تجعل له محلا، وسل هل فى وسعها أن تشـق طريقـها إلى منزلة من منازل الحياة العزيزة؟" (ص٧).

- "هل فى الأمة العربية مادة صالحة لما تتطلبه الحياة فـى العصـر الحـاضر مـن الكفاح المر؟ (ص ٨).

-"هل يتاح لأمة واحدة أن تنهض مرتـين وأن يكـون لهـا فـى التـاريخ مدنيتـان عالميتان؟ ألا تستنفد النهضة الأولى قواها وتعتصر حيويتها ولا تبقى منها إلا مـا يبقـى من ألياف القصب الجافة بعد مصه أو اعتصاره" (ص٩).

ومن خلال هذه الأسئلة فإن حدث الرحلة يبدو بحثا عن جواب. إنه البحث عـن جواب من خلال ما أسماه المـازنى بـ "المعاينـة" (ص٨). وإذا كـان كـل مـا عرفـه "عـن العرب فى حاضرهم" مستفادا مما قـرأ أو سمـع (ص٨) لم يستطع أن يوصلـه إلى الجـزم بحكم، فإن طريق المعاينة يبدو مناط الثقة الباقى أمام فعل المراجعة والتثبت.

على أنه من الملاحظ فى تلك التسـاؤلات أن المـازنى يطلـق علـى الحجـاز مصطلح "الأمة العربية" أو "العرب" بلام التعريـف، فـى حـين أنـه يطلـق علـى مصـر مصطلح "الأمـة المصريـة" (ص٩). وإذا لم يكـن ثمـة مجـال هنـا لتبيـان دلالات تطـور هـذه المصطلحات فى تلك الفترة التاريخية (٥) فإن ما يعنينا الإشارة إليه أن هذا التقابل الذى أقامه المازنى قد حمل فى طياته إقامة نـوع مـن المرجعيـة المعياريـة التـى تنـهض علـى

أساسها تلك المقارنات التى يعقدها بين ما يراه (هناك) وما هو حصيلة تجربته (هنا): فالمصرىَ لا يجد في الحجاز ما خلفه في وطنه من المناعم والملاهى " (ص١٦٨)، وللقوم هناك "شريعة غير القانون المدنى" (ص٧٢)، وغرفة وكيل المالية هناك "بسيطة وفيها مكتب أجلس أنا فى مصر إلى واحد أفخر منه وأجمل" (ص١١٩)، و "ساعات الحجاز لا تعبأ بنهار أو ليل، ويجرى الزمن على وجهها ما لا يجرى فى بلادنا على وجوه ساعاتنا" (ص٥١)، وهو يدعى فى كل مكان "إلى موائد على الطريقة الغربية عليها من الآكال ما يندر أن تقع عليه العين أو يذوقه اللسان حتى فى مصر المتحضرة" (ص٥٢).

ومع ذلك فإن مما يلاحظ أن هذه المرجعية، وإن كانت فى أعماقها ذات طابع مركزى، إلا أنها لم تأخذ طابعا استعلائيا، بل إن المازنى يسوق من القول ما يجعل من معرفة حاضر هذا (الآخر) العربى ضرورة تستوجبها حركة المستقبل: "ونحن خلقاء أن نجعل علمنا بالشرق العربى أعمق، وصلتنا به أوثق، وارتباطنا به أمتن، وما أحسبنى أبالغ حين أقول إن مستقبل الشرق واحد وإن تفاوتت خطى أبنائه، ومن الجهل أن نشيح بوجهنا عنه،... ومن البلادة أن ننسى أننا مرتبطون به ،وإن خفيت الخيوط، ومن الغفلة أن نتوهم أن الرحيل لا يكون نافعا إلا إلى الغرب" (ص١٠).

وكثيراً ما يبدى المازنى نقداً صريحا لأوضاع معينة فى التجربة المصرية على ضوء ما يستنبطه من دلالات فى تجربة المجتمع المقروء: فالحكومة هناك "خطاها وطيدة مستمرة كخطى السلحفاة التى سبقت الأرنب، والأرنب عندى هو مصر. ولقد عدت من الحجاز وأنا مقتنع بأن مصر إذا ظلت تتخبط وتولى الشئون السياسية هذا الحظ الباهظ من رعايتها على حساب المرافق الجدية والمراشد الحيوية فسيسبقها الحجاز بلا أدنى ريب" (ص١٧٣).

وهنا لا بد من الإشارة إلى أن السياق التاريخى الذى تمت خلاله الزيارة عام ١٩٣٠م كانت مصر فيه تمر بأزمة قاسية سواء على صعيد الممارسة السياسية التى كثيرا ما هاجمها المازنى [٦]، أو على الصعيد الاقتصادى الذى كان يعانى من جراء تبعيته لرأسمالية الاحتلال آثار الأزمة الاقتصادية العالمية التى نزلت بالعالم سنة ١٩٢٩، فيما عرف بـ "الخميس الأسود"، واستمرت ما يقرب من أربعة أعوام [٧].

وبطبيعة الحال فإن مثل هذا السياق العام كان له أثره الواضح فى توجيه قراءة المازنى. فإذا أضفنا إلى ذلك طبيعة السياق الخاص للزيارة التى كانت فى حقيقتها "استضافة" من قبل الحكومة السعودية، فإن مزيدا من تلوين توجهات القراءة نحو الإعلاء الايجابى، أو الإعلان الدعائى، يصبح أمرا واردا، وبخاصة فيما يتصل بالشأن السياسى، بل إن التحفظ فى هذا الشأن كان له الهيمنة الواضحة التى تضاءل أمامها التحفظ فى الشأن الشعائرى فيما يخص أداء العمرة. وربما كان الطابع الليبرالى الذى صدر عنه فكر المازنى له أثره الواضح فى النظر إلى هذه الشعائر بقدر جلى من المسامحة والتجوز، ومع ذلك فإن هذا القدر لم يصل إلى الانتهاك. يقول المازنى: "والحق أقول إنى أحس أن طوافى هذا لم يحسب لى فى عداد الحسنات التى يسجلها أحد الملكين، فقد أفسده المطوف بلحنه وكنت أنا من ناحية أخرى أرد عينى بجهد واضح عن التطلع والنظر فيما حولى. وهكذا خرج كل واحد من إخوانى بقصر أو قصور فى الجنة، وخرجت أنا كما دخلت وليس لى سوى مشملين على بدنى احتفظ بهما للذكرى" (ص٨٤).

ومع ذلك فإنه على الرغم من تحفظ المازنى فى الشأن السياسى فإننا نستطيع أن نستنبط وجوها كثيرة من نقده الضمنى، وهو النقد الذى استطاع أن يمرره من خلال اعتماده استراتيجية السخرية الدالة. فمثلا حين تحركت مياه البحر كهائجة لينكفئ ركاب الباخرة بعضهم فوق بعض، ولتنقلب أقدامهم فى الهواء فإن المازنى يكسب هذه الصورة مغزى سياسيا دالا، وذلك أن انقلاب الأقدام فى الهواء ما هو بعبارته "إلا انتقام من جور الرءوس عليها، وطول اغتصابها للمراكز الملحوظة" (ص٣٦). وبحاسته الفنية العميقة يدرك المازنى تلك الطبيعة الطقوسية للمجتمع المقروء. وفى صورة دالة أيضا يعمد إلى إقامة محاكاة طقوسية ساخرة؛ وذلك عندما يصور استعداده لحضور مأدبة رسمية عند أمير الحجاز فيلجأ إلى كتاب فى آداب السلوك فى المجتمعات ليتعلم منه "فن الانحناء". وتقضى تدريبات التعلم إلى مفارقات ساخرة عندما يؤديها أمام صورته فى المرآة وهو نصف عار، وأمام أحد الخدم فينكبس طربوشه فى بطن الخادم، ثم أمام الباب عندما لم يجد أحدا ينحنى أمامه!! (ص١٣٠ وما بعدها). وفى مشهد

آخر مماثل يحاول المازنى تقليد الناس هناك فى عادة تقبيل الأنف؛ فيجد أحد المارة فى الطريق ويهوى على كتفه ليجذبها على نحو ما رآهم يفعلون، ويمط شفتيه استعدادا لتقبيل أنفه ولكن الجذبة جاءت أسرع وأشد مما ينبغى فيقع فمه على فم الرجل ويصطدم الأنفان!! (ص١١٢ ١١٣).

ويتحول الانتقاد إلى صورة صريحة إزاء تلك التربية الدعائية القائمة على المبالغة والغلو مما جسدته تلك الخطب والقصائد التى ألقيت أمام أمير الحجاز، وبخاصة من قبل التلاميذ الذين تباروا فى الحديث عن "العلى والمجد والقمة والسنام إلى آخر ذلك مما زعموا أن الحجاز ارتقى إليه" (ص١٤٨). بيد أن المازنى يشير إلى أن هذه "المبالغات السخيفة" حسب تعبيره "هى داؤنا جميعا، وأننا جميعا فى مصر والشام والعراق والحجاز إلخ أحوج إلى مواجهة الحقائق وفتح العيون على الواقع وقياس ما بيننا وبين من سبقنا من الأمم، وإن من الإجرام أن نخدع أنفسنا ونغالطها فى هذه الحقائق، ومن الجناية أن تنشئوا هؤلاء الأطفال على الوهم أن بلادهم بلغت أوج المجد وارتفعت إلى قمة العلى وغير ذلك من الكلام الفارغ، وأنه أجدى عليكم أن يعرف كل امرئ مبلغ ما يطلب منه فى سبيل بلاده، لتتهيأ نفسه لبذل الجهد الذى يحتاج إليه" (ص١٤٨ ١٤٩). وقد يكون من غير العسير أن نربط بين قول المازنى هذا ونظريته النقدية التى تلح على عنصر (الصدق) [٨]. غير أن الأهم من ذلك أن نلحظ تأكيد المازنى على ضرورة الأخذ بالمسلك الواقعى الموضوعى فى بناء ما أسماه بـ "العزة القومية". وفى هذا السياق يبدو إدراكه لخطورة إساءة استعمال اللغة حيث إن ما يظن استهانة أنه "كلام يذهب فى الهواء" إنما "يتقرر فى ثرى النفوس، ويرسخ فى العقائد، ويستكن فى ضمير الفؤاد" (ص١٤٩).

* * *

فى ختام هذا البحث أرانى أعود إلى عنوانه متأملا بالمساءلة: هل قدم المازنى من خلال كتابه هذا معرفة بالآخر؟ أم ترى تكون الحقيقة أنه قدم من خلال الآخر خطابا عن ذاته هو؟. ولعلنا هنا نتذكر مقولة باختين: "فى مملكة الثقافة تعد عملية العثور على الذات فى الآخر الرافعة القوية للفهم" [٩]. وربما يمكن لنا على ضوء تلك

المقولة أن نشير إلى أن مثل هذه القراءة للآخر قد أضـافت إلى فكـر المازنى مزيـدا مـن الفهم لقضية التعدد الثقافى والتنوع الحضارى حتـى داخـل مـا يظـن أنـه أمـة واحـدة. وهاهو فى مقدمة روايته "إبراهيم الكاتب" يقول عن فن الرواية: "إن لكل أمة خصائص حياتها، والرواية الغربية ليست نسقا واحدا حتى فى الأمة الواحدة. ولكـل أمـة فنـها الذى ينشأ فيها بالتطور الطبيعى" (١٠).

هوامش

(١) د. على سيد الصاوى (مترجم): نظرية الثقافة. تأليف: مجموعة من الكتاب. ص ٢٢٣ عالم المعرفة - الكويت ١٩٩٧م

(٢) د. فؤاد زكريا: آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة (شخصيتنا القومية: محاولة فى النقد الذاتى) - ص ١٦٩ - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٧٥

(٣) أبراهيم عبد القادر المازنى: رحلة إلى الحجاز. مطبوعات الجديد (٢١) - الطبعة الثانية ١٩٧٣

(٤) د. جابر عصفور: قراءة التراث النقدى: مقدمات منهجية. ص١٣٧ فى: قراءة جديدة لتراثنا النقدى. المجلد الأول - إصدار: نادى جدة الأدبى الثقافى (٥٩) - ١٩٩٠م

(٥) أنظر: د. عبد العزيز الدورى: التكوين التاريخى للأمة العربية: دراسة فى الهوية والوعى. ١٩٨٥ - دار المستقبل العربى - القاهرة.

(٦) قول المازنى فى كتابه (من النافذة): "ما هذه الأحزاب السياسية التى نراها؟ أليست صورة أخرى للذين عفى على عهدهم الزمن، والذين لا ينفكون يقتتلون على السلطان والمجد؟". نقلا عن: عزازى على عزازى: الواقع الثقافى المصرى مجلة الوحدة- عدد ٦١- ٦٢ - ١٩٨٩ - ص ٢٦١

(٧) للمزيد من التفصيل راجع: د. محمود متولى: الأصول التاريخية للرأسمالية المصرية وتطورها. ص ١٣٨ وما بعدها. الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٤

(٨) حول آراء المازنى النقدية انظر له: الشعر غاياته ووسائطه تحقيق: د. مدحت الجيار - دار الصحوة- القاهرة- ١٩٨٦ (ط. ٢) و د. محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون (ص ١٥٠، ١٢٣) - دار القلم - بيروت - (ب.ت)؛ وحول التراث النقدى لمدرسة الديوان عموما انظر د. إبراهيم عبد الرحمن: بين القديم والجديد: دراسات فى الأدب والنقد. (ص٣٠٢ ٣٥٧)- مكتبة الشباب القاهرة - ١٩٨٧. وبخصوص عنصر (الصدق) فى بنية هذه الآراء نلاحظ أنه فى الكتاب الذى بين أيدينا (ص٦٤) يقول: "وقد وقفنا نتأمل هذه البيوت المتقوضة، وخيل إلى وأنا أحدق فيها أنى صرت للشعر العربى أحسن فهما بعد أن رأيت

بعيني ما الطلول الدوارس (وأنى) كلما رأيت منظراً من الجبال أو السهول أو الأودية أو الكثبان أو زدت شعورا بصدق تصوير العرب لحياتهم فى أشعارهم".

(٩) تزفيتان تودوروف: باختين: المبدأ الحوارى. ترجمة: فخرى صالح - ص٢٤٣ - الهيئة العامة لقصور الثقافة (آفاق الترجمة- ١٤) ١٩٩٦م

(١٠) المازنى: إبراهيم الكاتب ص١٢ (المقدمة)- نقلا عن: د. عبد الحميد إبراهيم: القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث. ص ١٦٧-دار المعارف ١٩٧٣م

معانى الكشف والإضمار فى قصيدة "بعد الموت" لإبراهيم المازنى

مصطفى الكيلانى

النص

ترى يذكر الأحياء أهل المقابر	ويعتادهم فيها كشوق المسافر
وهل تظمأ الأم العطوف إلى ابنها	إذا انتزعتها منه أيدى المقادر
تقول أيا ليته لصق أضلعى	كعهدى به والنوم ملء المحاجر
أضم إلى صدرى حشاشة نفسه	وأملأ قلبى منه بعد النواظر
وهل يحمل الصب المشوق ولوعه	ويصبو إلى سحر العيون الزواهر
ويذكر أيام القطيعة والنوى	وأيام وصل الآنسات الغرائر
فإن جشأت فى صدره غصص الجوى	وجدده وجد الحسان النوافر
بكى شجوه فى ظلمة القبر وانثنى	يعالج إلمام الخيال المزاور
وما حال طفل ضامر ظامئ الحشا	إذا غاله سهم المنايا الجوائر
أيذكر ثدى الأم فى كل لحظة	ويبكى حجور المحصنات الحرائر
وهل يحلم المفلوك فى رقدة الردى	بما كان يلقى فى الليالى الغوابر
فيحلم بالإيسار طورا وبالغنى	وبالفقر والإملاق فى كل آخر
وهل يسع الملحود ريعان زفرة	ينفسها قلب جريح الضمائر
على هرم هم برى الدهر عظمه	وقوّسه عبء السنين المواقر
قراه أسى قد ضاق عنه احتماله	ومؤنسه فى العيش سود الخواطر
وتحسبه مما تقيد دمية	سوى حسرات أردفت بزوافر
وتحسبه مما تقوس طائرا	ولكنه عن عشه غير طائر
ستخبرنى نفسى إذا حان حينها	وصرت كمن بادوا رهين حفائر

ديوان إبراهيم عبد القادر المازنى
مصر: المجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون والعلوم
الاجتماعية، تحقيق محمود عماد، ١٩٦١ ص ٥٢-٥٤

القراءة:

تستوقفنا بدءا عند قراءة "بعد الموت" لإبراهيم المازنى عبارة الدكتور ثروت عكاشة: "العين تسمع والأذن ترى" [١].

كيف تدّاخل الحواس أو تتغاير وظيفتا الإبصار والسمع تحديدا مجازيا حينما يتعالق الخيال الشعرى والتفكير الفلسفى فى إحدى قضايا الوجود الكبرى، لقد اعتاد قارئ أدب المازنى تقبل فكرة أساسية مفادها اعتبار الحياة زائلة، والأفضل أن يقبل عليها الكائن بحكمة بسيطة عميقة بساطة الحياة وعمقها فى ذات الحين، ذلك ما يعلل الموقف المزدوج المتكامل وإن تعددت أساليب الإفصاح عنه. والمقصود بذلك الإقبال على الحياة كما هى دون التفريط فى لذائذها وطيباتها والسخرية منها عند النظر فى الوجه الآخر القاتم.

١-١. ولن نتوسل فى هذا المقام بالظروف الحافة بمختلف أطوار حياة المازنى [٢] بحثا عن الأسباب الكامنة وراء الجمع بين الصفة ونقيضها. ولكن الغرض من هذه القراءة هو البحث فى أدبية القصيدة بتوصيف الدوال بدءا للنظر فى أسلوب الإنشاء والبحث فى بلاغة الاستفهام على وجه الخصوص قصد بيان ظاهر الملفوظ الشعرى والنفاذ إلى خفايا المعنى الممكن آن تحول هذا الملفوظ إلى أداء بفعل القراءة مرورا من بلاغة الإفهام والتضمين معا إلى التضمين الكامل تقريبا حيث تكمن "علامات دلالية" تتخطى حدود اللفظ والمعنى فى تواصلهما الوظيفى المنكشف إلى ضرب من التدلال (Signifance) يكشف ليضمر ويعيد ترتيب العلاقة بين اللفظ والمعنى بما يومئ إلى نقيض المعنى المدرك عند تحويل وجهة المعنى من غير الانتقال تماما إلى النقيض؛ وذلك لحاجة القصيدة وسامعها إلى الفهم بدءا وانتهاء شأن المنظور العام الإبداعى لجماعة

الديوان فى مخالفة السائد قيما جمالية وأخلاقية بانتهاج أسلوب الإنصات إلى الحال، ومراجعة البعض من قوانين تسمية المطابقة دون القطع مع تراث القصيدة.

١-٢. كيف تكشف قصيدة "بعد الموت" ما تضمر فى اتجاه وتضمر ما تكشفه فى اتجاه آخر؟ كيف يمتد المعنى الشعرى لينحسر فى الاتجاه المعاكس لما نتوهمه واحدا مطلقا لا إمكان لتجزيئه أورده إلى المتعدد والمختلف؟ هل "اليقين" فى قصيدة المازنى وجه آخر للشك وتوسيع أقصى للجد "خلافا لجد الهزل" إذا جازت العبارة، الشائع فى عديد من كتاباته الأخرى غير الشعرية، ونعنى بذلك ما كتبه سردا على وجه الخصوص؟ هل الإصداع بحال أو إخفاء حال أخرى وجه محتمل لهذا الذى أسميناه "جد الهزل" أو "هزل الجد"؟ ستة أسئلة ترد على شاكلة مشاهد صغرى ممكنة الحدوث ولا تعنى حدوثا بعينه، وإثبات مختصر فى الأخير، ولكل من هذه المشاهد نواة موقعيه.. والواصل بين مختلف هذه المشاهد المكنة التقريبية نواة واحدة مرجعية تحد بالانقضاء. وإذا هو التكرار مشروط بالدوران والتمدد فى ظاهر الحركة الشعرية تبعا لاختلاف "النعوت" تدليلا على موصوف واحد هو الموت.

٢-٠٠ يتصدر سؤال التواصل قصيدة "بعد الموت"، وهو يحمل المعنى ونقيضه بالاستفهام:

"ترى يذكر الأحياء أهل المقابر ويعتادهم فيها كشوق المسافر؟ فاستلزمت البداية استخدام الكائن الجمع: "الأحياء.."، "أهل المقابر.." تدليلا على الكينونة بمفهومها الواسع المشترك بين مختلف الأفراد، وهو تعميم وظيفى الغاية منه المقابلة بين الحياة والموت خارج حدود الزمان والمكان، ذلك الوجود الأزلى المتكرر

والسؤال عند إعادة تركيب دواله مفاجئ بمعنى الاختلاف إذ لا يخص الأحياء فى تذكر الأموات بل الأموات فى تذكر الأحياء، فالموت فى معتاد التمثل العام قد يخرج بنا من دائرة المعلوم إلى المجهول.. وبالسؤال ينقلب المجهول إلى إمكان للرؤيا، للمعنى...

هل يشارك الأموات الأحياء لوعة الفراق ومأساة الانقطاع؛ هل يتواصل الوجود والآخر القريب روحا بعد الموت؟ ولأن إيقاع التكرار الصوتى والدلالى سمة القصيدة

الأولى؛ فقد تنوعت الأدله شأن الصفات تتعدد أسلوبا لتتفرد دلالة بحكم الماهية الواحدة للموصوف ذاته..

٢-١. فيعرض المثال الأول على سؤال التواصل الممكن بمشهد الأمومة تخصيصا للمعنى الوارد مجملا في بداية القصيدة، والذى يصل بين التصدير وما يليه بنية الاستفهام: "وهل تظمأ الأم العطوف إلى ابنها إذا انتزعتها منه أيدى المقادر؟" فيستمر توصيف الوجه الآخر لصلة الأحياء بالأموات، ذلك الإمكان ممثلا في شوق "الميت" إلى الحى"..، وتحديدا شوق الأم الدفينة إلى طفلها.. كما يتردد معناه بشغف من لا يقدر على فراق بعض من روحه:

"تقول أيا ليته لصق أضلعي كعهدى به والنوم ملء المحاجر
أضم إلى صدرى حشاشة نفسه وأملأ قلبى منه بعد النواظر.."

وما يبدو انقطاعا في معتاد تقبل معنى الموت ينقلب بأسلوب الاستفام إلى تواصل ممكن يعيد المفقود إلى دائرة الموجود فتجيز بذلك لغة القصيدة إمكان استمرار الحياة بعد الموت.

٢-٢. ويليه دليل ثان على سؤال التواصل الممكن: مشهد آخر يعاضد المشهد الأول ويدعم البنية الواحدة فى تركيب الجملة الشعرية وفى منظوم الدلالة، وإذا هو التماثل يرد على شاكلة استعادة الصوت الواحد ممثلا فى التفعيلة (الطويل) وتركيب البيت الشعرى والتقفية والاستفهام، فينكشف بذلك وجهُ آخر لوجود الكائن هو الحب وقد تردد معناه فى سؤال الرغبة والشوق وألم الفراق حد الفجيعة:

"وهل يحمل الصب المشوق ولوعه ويصبو إلى سحر العيون الزواهر؟"

فيظل إمكان التواصل قائما فى بنية الاستفهام واطراد الصور تدليلا على المعاناة التى هى أدق حالات العاشق فى الوجود، وفيضها الروحى أوسع من أن يحد بالزمان والمكان فى معتاد منظور الحياة.

إن صفة الكائن الحى بعد الموت إمكان لا يثبته الاستفهام ولا يدحضه، وإنما هو ذلك الشعور بالحيرة بدءاً تجاه ما يمتلئ به الكائن فى الحياة من أحاسيس ومشاعر وحالات لا يسلم الشاعر فى الظاهر بانقضائها. فتتواتر النعوت فى بنية المشهد الأ...

الممكن حدوثا بهدف التدليل على موصوف واحد تستمر فاجعته بعد الموت، بل يحول الموت إلى إمكان، بعد آخر للحياة.

٢-٣. ويظهر الدليل الثالث على سؤال التواصل الممكن وجها آخر ومشهدا مختلفا ضمن النسق الواحد من تكرار المعنى أو دائرة أخرى من دوائر إيقاع التماثل. فيمر التوصيف بالاستفهام من سياق العاشق إلى الطفل الرضيع تكرارا لسؤال ما بعد الموت:

"وما حال طفل ضامر ظامئ الحشا — إذا غاله سهم المنايا الجوائر

أيذكر ثدى الأم في كل لحظة — ويبكي حجور المحصنات الحرائر..؟

فتواصل بذلك القصيدة اعتماد أسلوب التفجع بالإشارات الدالة على حرقة التوجع ليأتلف المشهد دلالة مع المشهدين السالفين ويختلف عنها في ذات الحين تبعا لنسق الاطراد وتكرار المعنى الواحد.

٢-٤. وليس الدليل الرابع إلا مواصلة لإيقاع التماثل الدلالى بمشهد آخر مختلف كأن تستمر كوابيس الفقر وأحلام الثراء دون انقطاع فى إمكان حدثي يتردد بين الشك واليقين فى ظاهر اشتغال الملفوظ:

"وهل يحلم المفلوك فى رقدة الردى — بما كان يلقى فى الليالى الغوابر

فيحلم بالإيسارطورا وبالغنى — وبالفقر والإملاق فى كل آخر

وإذا حيرة الكائن الاجتماعى تستمر إمكانا بعد الموت فى مضمون السؤال؛ لتجسم دائرة أخرى من تكرار المعنى الشعرى.

٢-٥. ويتأكد هذا التكرار بالدليل الخامس والأخير إذ تخترق حيرة الشاعر الكاتبة ظلمة القبر لتتمثل إمكانا آخر لاستمرار توصيف الفاجعة الإنسانية كما تحد بمشهد ذلك الشاب الميت الذى قد يتألم فى قبره وهو يرى مجازا أباه الشيخ فى الخارج يغالب وحدته ويعاني من بؤسه فى غياب عائله الأوحد.

٣-٠٠ فيكتمل المشهد العام بهذه الدائرة الأخيرة، وإذا هو الصورة عددا والصورة مفردا تحد بمجمل القصيدة وليس العدد هنا إلا تنويعا للصوت الواحد، لنبرة الضمير المفرد المتكلم يعود بمختلف المعانى السياقية الجزئية إلى معنى الكل، ذلك

السؤال الأنطلوجي يخرج بنا من عالم المحسوس إلى الما- وراء، ويحول وجهة الحوار الذاتي (monologue) إلى حوار (dialogue) ضمني يفترض متقبلا ومشروعا للإجابة.

فتنقلب حركة القصيدة في جملتها الشعرية المختصرة الأخيرة من الاستفهام (الإنشاء) إلى الوثوق (الخبر):

"ستخبرني نفسي إذا حان حينها وصرت كمن بادوا رهين حفائر"

حتى لكأنها المد يتخذ له شكل الدوائر بوساطة إيقاع التكرار وتكرار الصور والنعوت؛ خدمة لغرض معنى الاستفهام، ثم يليه جزر، انحسار، كمن يهرب في الظاهر من الحيرة والشك إلى اليقين أو ما قد يبدو يقينا بالاستناد إلى مجمل علامات الاستفهام المفضية إلى الإثبات:

"ترى يذكر الأحياء أهل المقابر...؟

وهل يحمل الصب ؟

وما حال طفل ؟

وهل يحلم المفلوك ؟

وهل يسع الملحود ؟

ستخبرني نفسي إذا حان حينها..

وإذا الحيرة، كما جرت العادة عند طرح مختلف القضايا الأنطلوجية إنجازا فنياً أو تفكيرا في الفن أو بالفن، سبل شتى لعزم واحد هو محاولة معرفة أسرار الما - وراء عند المرور من الحياة إلى الموت.

وليست الجملة الشعرية الأخيرة إلاوثوقا ظاهرا يخفي حيرة ما أشد وأعمق من الحيرة في صورتها الأولى، تلك الحافزة على التساؤل والمساءلة.

لقد استلزم الرعب الناتج عن تمثل عذاب الميت عند فراق الآخر العزيز ضربا من الفرار بتوخي منحى الإرجاء في انتظار أن تعيش الذات تجربتها الخاصة كاملة في الحياة ثم الموت.

٣-١ وما الإرجاء، بهذا المعنى، إلا وقف للحركة الشعرية بعد تواتر حلقات التكرار الدلالى، ارتداد مفاجئ حينما أفضى فعل السؤال والمساءلة بالإعادة إلى تسريع الإيقاع بعد فعل التراكم المشهدى فى سلسلة الصور التقريبية المكنة الحدوث، وما الإرجاء أيضا إلاتفاقم للريبة حد الرعب. وكأن ضمير المتكلم فى القصيدة آن الخروج من الاستفهام إلى الإثبات يتحاشى فى الظاهر شكا غير مأمون العواقب، فيحتمى بنواته الخاصة ويغالب فيه ذعر النهاية.

وهنا يضحى الإرجاء تقبلا بسيطا للحياة كما هى، بجميع تفاصيلها وبمختلف لذائذها، ارتدادا إلى الـ " ما قبل" يفاجئ السامع فى آخر القصيدة وينهى، فى الظاهر، حيرة التفكير فى الما بعد ".

وليس أدل على هذه الحكمة التى تدعو إلى تقبل الحياة كما هى وإرجاء التفكير فى الموت مما ورد فى أنشودة مصرية قديمة زمن الملك الفرعونى خوفو:

"ضمخ رأسك بالعطور

واختر من ذلك أطيبها (...)

وخذ حظك من مسراتك

ولا تجعل لليأس إلى قلبك سبيلا

اغتنم السعادة التى تجود لك بها الأيام

فليس بين من رحلوا من عاد ثانية.."(٣).

٣-٢. ذلك هو مفهوم الإرجاء فى قصيدة "بعد الموت"، نقيض التساؤل فى الظاهر، يقين ساذج متعمد مسكون بالحكمة الضاربة بجذورها فى القدم، ولكنه أيضا يقين مخاتل لا يخلو تماما من الريبة.

وكأن الذات وهى تخوض تجربة التفكير فى الموت بمعناه الوجودى الشامل قريبا من دلالة الهلاك" تصطدم بوعى موتها الخاص.. فتدق أجراس الخطر، ذلك الذعر الناشئ عن الاقتراب من نواة الأنا نتيجة انزياح التفكير عن مطلق الضمير أو الـ هو "أو" الأنت" تحديدا بمفهوم التواصل بين الضمائر الثلاثة لدى فلاديمير جانكليفيتش، والانتقال من تخوم الذات فى تمثل فاجعة الهلاك الجماعى إلى خطر

الموت الماثل فى قيعان الروح[٤]. ولعل الوثوق الأخير فى القصيدة يخفــى ذعـرا أشـد، إذ الإرجاء، بهذا المعنى الآخر، حال مزدوجة من الفرار والتوغل فى متابعة الشك خــارج دائرة الكلام. فتتواصل بذلك تجربة الفرد الشاعر وتجـارب السـابقين فـى تـاريخ الفـن والمعرفة الإنسـانية عامة بمحصل معنى الانقطاع بين عالمى الأحياء والأموات ومـا تمثلـه عزلة القبر الأبدية من مخاوف وهواجس فى الخيال الأدبى والفنى.

"ستخبرنى نفسى إذا حان حينها وصرت كمن بادوا رهين حفائر"

٣-٣. يعجز العقل، إذن عن إدراك المجـهول. ولكـن الخيـال الفنـى قـادر علـى توسيع أفق الرؤيا بإحداث "رؤية سماع" أو" سماع عين "حينما تتجمع الصـور الحسية فى حياة الفرد الشاعر، وتحديدا صور الموت، لتحدث رموزا خاصة، لها لغـة أصواتـها العميقة فى الروح المبدعة.

إن التسليم بالجهل فى معرفة أسرار الموت ليس إلا إقـرارا لمعرفـة مـا قـد تبـدو بسيطة ولكنها المعرفة المشروطة بالماوراء، بـالمطلق الأنطلوجـى، باسـتحالة إدراك مـا لا يرى أصلا قريبا من ذلك المعنى الذى ارتآه قس بن ساعدة:

"فى الذاهبين الأوليـ ـن من القرون لنا بصائر
لما رأيت مــــواردا للمـوت ليس لها مصادر
ورأيت قومى نحوها تمضى الأكابر والأصاغر
أيقنت أنى لامحالـة حيث صار القوم صائـر"

هوامش

(١) هذا بعض من عنوان كتاب "تاريخ الفن: الفن المصرى" الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٩٠ .

(٢) وقد وردت مفصلة فى مقدمة كتاب "الشعر: غاياته ووسائطه" لإبراهيم عبد القادر المازنى، تحقيق فايز ترحينى، بيروت: دار الفكر اللبنانى، ط ١، ١٩١٥، ط٢، ١٩٩٠، وهذه المقدمة من وضع المحقق.

(٣) د. ثروت عكاشة، الفن المصرى القديم، الجزء١، ص ٢٢٩ ٢٣٠.

(٤) 1977, P25.

تطور الوعى والوعى بالتطور
قراءة فى نقد المازنى للمنفلوطى

منير فوزى

يقوم هذا البحث بالأساس استنادا إلى جدلية العلاقة بين الوعى والإدراك من ناحية، والتطور وحتميته من ناحية أخرى، فى فكر المازنى، وكيف أن ثورة مارس ١٩١٩ غذت على نحو ما أفكار المازنى ونمتها، تلك الأفكار التى سبقت مجئ الثورة، وظهرت إرهاصاتها فى كتابات المازنى قبلها، ثم جاءت الثورة، وحدث نوع من التفاعل بين أطروحات الثورة وبين الفكر النظرى للمازنى، بوصفه تعبيرا عن رؤية للعالم، الأدب أحد أنساقها وفروعها، وطريقة للتعبير عن مضامينها وكينونتها.

وقد رأى المازنى أن يقدم مفهومه للحياة من خلال الأنساق النقدية التى تقوم على أسس عدة يمكن إجمالها فى ثلاثة:

١- تحطيم الأصنام

٢- مبدأ القوة

٣- المنطقية والعقلانية

وقد رأى المازنى أن خير من يصلح لتطبيق هذا الثالوث على أدبه هو "مصطفى لطفى المنفلوطى" الذى تبنى قيم الجيل السابق لثورة ١٩١٩ بأفكاره ومبادئه، ومن ثم فإن المنفلوطى كان أقرب إلى التعبير عن المناخ التالى لانكسار الثورة العرابية، أما المازنى فإنه يعد معبرا عن أفكار الصعود الوطنى المصاحب لثورة ١٩١٩، وبالتالى فإن الخلاف بينهما كان أمرا محتما، وهو خلاف لا يعود إلى ضغائن شخصية، بقدر ما يعود إلى مبررات تستند إلى أطر موضوعية.

إن المنفلوطى يعبر موضوعيا عن قداسة السائد، وعن تكريس الخضوع للصنمية، كما يعبر أدبه عن الضعف والتخنث والتكلف والهلامية اللامنطقية ونفى العقلانية، وفى المقابل ينهض المازنى الذى شارك بفاعلية وإيجابية فى أحداث ثورة ١٩١٩ قبل انقسامها ليعبر عن المبادئ والأفكار الضد، وكما سبقت الإشارة فإنه كان محتما وجود هوة بينهما وضحت معالمها فى معالجة المازنى النقدية لأدب المنفلوطى، التى طالته من خلال الأسس النقدية الثلاثة التى تناول المازنى من خلالها أدب المنفلوطى وهى:

١- تحطيم الأصنام: وقد قامت معالجة المازنى لهذا الأساس على مستويين:

الأول: فردى، وتمثل فى تحطيم شخص المنفلوطى، وتفنيد أصله وفصله ونسبه.

الثانى: موضوعى، يقوم على تحطيم الأصنام بالمفهوم الثقافى، وهى رموز الشعر والنثر التى حظيت بتبجيل وقداسة كحافظ وشوقى وغيرهما.

٢- مبدأ القوة: حيث إن الثورة تجسيد حى للقوة فهى وليدتها والمبشرة بها، وإذا كان المازنى يرى أن (وظيفة المرء فى الحياة ليست أن يكون ندابة فما لهذا خلق، بل وظيفته أن يغلب قوى الطبيعة ويصارعها؛ لأن الأصل فى الحياة هو هذا الصراع وتلك المغالبة وهى قائمة على ذلك ولا سبيل إليها بدونه بل هى تنتفى إذ امتنع وبطل).

وفى أدب المنفلوطى ليونة وضعف لا تليق بالفكرة الثورية خصوصا فى مرحلة الصعود الوطنى ويقف المازنى ضد أدب المنفلوطى الذى يكرس الخضوع والاستسلام والسلبية والدموع ليؤكد: [إن أخوف ما نخاف على هذه الأمة أن تجد هذه الجراثيم (ويقصد الليونة والتخنث والضعف) ثرى صالحا فى نفوسها فى وقت هى أحوج ما تكون فيه إلى من يبذر فيها بذور القوة ويدفعها إلى تطلب الحياة العالية].

٣- المنطقية والعقلانية: وهى هنا ليست بمعنى الميكانيكية المحضة بقدر ما هى تعبير عن الإعلاء من شأن العقل والبناء المنطقى الذى يخضع للتسلسل الواقعى

القابل للفهم، والقابل أيضا للتحقق، ومن الملاحظ أن بناء النص الأدبى عند المنفلوطى لا يهتم بالمحتوى أو الرسالة، فالمنفلوطى معنى بجزالة اللفظ ورفعة الأسلوب وسلاسة الإيقاع وكل ما من شانه أن يمثل الشكل، بالإضافة إلى اهتمامه باستدرار العواطف والدموع والمشاعر.

ولأن المازنى يمثل فصيلا مختلفا إذ يرفض التهافت والشكلية اللغوية الكاذبة التى تمثل امتدادا مرفوضا للبلاغة العربية القديمة؛ فإنه ينتصر للعقل ولكى تدرك الأمور والقضايا؛ فإنه لا يتم ذلك إلا (باستعانة العقل والعلم عليها) كما يؤكد المازنى.

وقد قامت الدراسة على هذا التأسيس النقدى فقدم الباحث تلخيصا لقصة "اليتيم" للمنفلوطى والواردة بكتابه "العبرات"، ثم عرض الباحث تقييم المازنى لها وكيف أن المازنى كان متحاملا أشد التحامل على المنفلوطى، ثم طبق الباحث مفاتيح البحث الثلاثة: تحطيم الأصنام ومبدأ القوة والمنطقية والعقلانية وكيفية ارتكاز المازنى عليها فى تقييمه للمنفلوطى وصولا من هذه الرؤية الجزئية إلى مدخل للفهم العام لوعى المازنى وتطوره.

أما عن النتائج التى خلص إليها الباحث من خلال دراسته فقد تمثلت فيما يلى:

١- إن فهم رؤية المازنى للعامل وتلمس تطور الوعى لديه لا يمكن أن يدرك إلا فى ضوء مرحلة الصعود الوطنى المصاحب لثورة ١٩١٩م، وإن إرهاصات هذا الوعى سبقت الثورة غير أن قيامها أكد مصداقية هذه الأفكار وعدل من بعض جوانبها بحيث تتوافق مع الإطار العام للثورة.

٢- إن فهم رؤية المازنى للعالم وللأدب الذى يمثل خصيصة من خصائص هذا العالم يمكن إدراكها من خلال الجوانب الذاتية المحيطة بالمازنى نفسه، وإنها انعكست على لغته النقدية وأثرت فى معايير التقييم النقدى وهى: العاهة، وقصر القامة، والحظ التعيس.

٣- إن فهم نقد المازنى في تلك المرحلة لا يدرك على النحو الأمثل إلا فى ضوء التبشير العام الذى أتاحه المناخ العام للشعبية فى مواجهة الصنمية، والقوة والرجولة فى مواجهة الضعف والتخنث، وإن انتصاره للمنطق والعقل والاستدلال فى مواجهة الخرافة والغيبوبة واستدرار العواطف.

المازنى الساخر

نعمات أحمد فؤاد

فى شهر أغسطس من عام ١٨٩٠ ولد المازنى.

وفى شهر أغسطس من عام ١٩٤٩ غاب عن دنيانا الكاتب الساخر الأستاذ إبراهيم عبد القادر المازنى.

لقد كان المازنى شاعراً وأديباً وقصصياً وناقداً وصحفياً ومترجماً، وكان فى هذه الألوان كلها ساخراً. فهو يسخر حين يتناول كاتبا أو كتابا كما فعل مع الأستاذ محمد على حماد الذى نقد مسرحيته (غريزة المرأة أو حكم الطاعة). وهو يسخر حين يتناول بالوصف قطاعا من الحياة المصرية التى لم يترك منها جانبا لم يصوره. وهو يسخر قصاصا من أبطال قصصه، ويسخر صحفيا من السياسة والصحافة والأحزاب، حتى الترجمة بالتزامها وتحريها الدقة والمطابقة لم تستطع أن تحجب هذا الجانب فى شخصيته الفذة.

والحديث عن سخرية المازنى فى الشعر والمقالة والقصة والنقد لا تعوزه الشواهد بل لعلها من الكثرة بحيث يتنوع ويمتع ويشوق.

وسخرية المازنى لها اتصال بفكاهته من ناحية، ومذهبه فى الحياة من ناحية أخرى هذه الفكاهة أتراها رقصة الذبيح أم بسمات العارف المجرب الذى خبر الحياة وآمن أن سوءاتها وحسناتها على السواء ليست كفاء ما تقابل به من الاحتفال، فآثر أن يجلس فوق القمم ويستعرض ما يجرى تحته مسجلاً كل ما يمر، مؤثرا أن يمثل فى أسلوبه الفيلسوف الضاحك لا الباكى.

فكاهة المازنى لها مقومات فهى تعتمد فى ناحية منها على المبالغة فى وصف الأشياء والناس وتجسيم نواحى الشذوذ كفن الكاريكاتور، كما ترتكز فى ناحية أخرى على مدد من طبيعة الروح المصرية وحبها الفطرى للدعابة والتندر. وقد كان المازنى

بطبيعته مرحا حتى في أحرج المواقف. وقد مر بنا عجب صديقه من ضحكه وهو عاطل إبان الثورة المصرية كما يقول.

وقد رسم في كتابه (رحلة الحجاز) مملوء بالصور مثل وصفه لاستقبال مكة له ولصحبه، أو الصورة التي رسمها لنفسه لو شرب نرجيلة، وهو يريد أهل جدة حين يشربونها.

أما فن التجسيم عنده فيتمثل في الصفات والصور التي رسمها لقصره. كان المازني يتندر في مجالسه الخاصة بأنه بينما كانت سيارته الكبيرة تمرق به في الطريق العام إذ التفتت طفلة إلى والدتها وأشارت إليها قائلة: (عربة كبيرة وفيها عفريت) إشارة إلى ضآلة حجمه. ويتفكه في هذا المعنى أيضاً بقوله: إن من يرى العربة من بعيد يحسبها سائرة وحدها.

لقد أخذ النقاد على المتنبي تطرفه في المبالغة الآتية:

ولو قلم ألقيت في شق رأسه   من السقم ما غيرت من خط كاتب

وكأني بالمازني هنا يريد أن يسابقة في هذا المضمار بزعمه أن من يرى العربة من بعيد يحسبها سائرة وحدها! وإن لطف من مبالغة المازني هنا قوله (من بعيد) مما يخرج بالصورة من جنوح الخيال إلى صدق الواقع.

وقال يصف جاره الذي زعم أنه قرصه في الكعبة (أنه كان يعري ذراعه ويفحصه جيدًا، استعدادًا لملاكمتي، كما توهمت، فخطوت إلى الأمام وتسللت بين الأرجل حتى حاذيت الأمير).[1]

لو قال تسللت بين الناس لنمت العبارة عن صغر حجمه، ولكنها المبالغة المولع بها هي التي جعلت التسلل بين الأرجل لتجسيم قصره. وهو يرمي من وراء هذا التجسيم إلى الإمتاع الفني بإشاعة المرح في أسلوبه، وبهذه الروح تناول شكله، فقد تكلم عن السحالي في الصحراء التي تطل عليها داره، فقال:

(ولابد لحبها وألفتها إياي واطمئنانها إلى من سر، وأحسبه أنها لمحت فيّ مشابه منها، أو كأني بها تعتقد أني كنت سأخلق على صورتها ثم عدل بي خالقي، جلت حكمته إلى ما هو أدنى وأهون، أعني -صورة الأناسي! فإن كان هذا هكذا فلعله

السبب فى أن عينى تقع على الشقوق بسرعة، وأنى كلما أمسكت عصا، ألفيتنى أعالج أن أغرسها فى الأرض أو أن أحفر بها فى جوفها، ولكم فكرت فى هذا فتمنيت أن يتيح الله لنا عالما ذكيا لبقا يثبت تناسخ الأرواح إذن لكان هذا أبسط حل لهذه المعضلة).

ودخل مرة وهو صبى على ناظر مدرسته، فوجده يغط فى نومه، فوصف هذا الغطيط طريقته مجسما (يشخر شخيرا مختلف الطبقات متنوع النغم على كل درجات سلم الموسيقى)[٢].

أما القصة التالية فليس الفضل فيها للمبالغة أو التجسيم ولكن للروح المصرية التى تطل علينا منها.

كان راكبا مرة حماراً وقاده على جسر تحته قناة ماء. ولندعه يصف حتى لا يفوتنا ما فى أسلوبه هو من الفكاهة التى نتحدث عنها (فلما توسطها الحجش بدا له أن يقف، وراقه منظر الماء فأجال فيه عينيه برهة ثم خطا إلى حافة الجسر ولم يكن له حاجز، ومد عنقه إلى الماء، فظننت أنه قصير النظر وأنه يفعل ذلك ليكون أقدر على رؤيه خياله فى الماء واجتلاء طلعته البهية فى صقاله. ولكنهم قالوا لى أنه كان يريد أن يشرب فنزلت عنه وقلت له (ياعزيزى، إن من دواعى أسفى أنى مضطر أن أتركك إلى الماء وحدك، فإن ثيابى يفسدها الماء وهى غالية إذا كانت حياتى رخيصة").

ولكن بعد أن فكر قليلاً غير رأيه، إما لأن الصورة التى طالعته فى صفحة الماء كانت مضطربة مشوهة وعجز الماء عن أداء ما فيها من جمال وروعة .أولاعتبارات حماسية أخرى لم يكاشفنى بها)[٣]

والمازنى يمثل الروح المصرية التى صاغتها طبيعة الوادى على مثال منها فقبستها من جوه الصفاء والابتسام، ومن نيله الانطلاق والعذوبة، ومن تربته الخصب، ومن صحرائه الصبر الذى لا ينفد. كم وسعت هذه الصحراء بغاة حتى إذا ظنوا الأمان واستوثقوا منه، لفظتهم والنيل يكركر ضاحكا.

وكتاب المازنى (إبراهيم الثانى) حافل بالصور الضاحكة بل كتبه كلها، وكأن أدبه كله ضحكة طويلة لا تنقطع فى كتاب إلا لتتصل فى آخر.

وقد شب المازنى على حب المعابثة والدعابة وإن من يقرأ كتاب (خيوط العنكبوت) يطالعه المازني الطفل وكأنه عفريت صغير. ويكفي أن نقرأ له فى الكتاب، مقالات: (جر الشكل)، و(كيف كدت أن أقتله)، و (الحارة اللعينة)، و(جهالة الشباب)، و(بتاع الكلب) و (من ذكريات المدرسة) و (فى طليعة العيد) لنرى أى طفل مغرى بالمعابثة والدعابة والاستخفاف، وقد لازمه حب الدعابة إلى آخر لحظة ولم يشأ أن يتخلى عن فكاهته حتى فى المواقف التى يقتضى فيها المقام الجد والتوقر. فحين استقبله المجمع اللغوى عضوا وجاء دوره ليرد على خطاب الاستقبال كما جرى التقليد فى هذه الهيئة الوقور، لم يستطع المازنى أن يصطنع الوقار بل أرسل نفسه على سجيتها فاستهل خطابه استهلالا متفكها مداعبا:

سيدى الرئيس

سادتى الأجلاء

كان بودى أن أرزق فى هذا الموقف شجاعة أو أن أستطيع أن أدع الزهو الطبيعى تأخذنى خفة منه لتشريفكم لى بضمى إلى مجمعكم الموقر، فأقول "زملائى" وإن معرفتى بما أوتيتم من الفضل، ومروءة القلب، وسعة الخلق، لتخيل إلى، لا بل تؤكد لى، أنه يطيب لكم أن تسمعوا منى هذا النداء، ولكنى أشعر بما يشعر به الواقف على عتبة قصر لا عهد له بمثله، فهو يطرقه متهيبا محاذرا، ويدخله مترددا متلفتا، مقدرا لرجله موضع الخطو، داعيا ربه فى سره أن يستره ولا يفضحه.(٤)

أما مذهبه فى الحياة فقد كان متفائلا شديد التعلق بها على عكس ما يذهب إليه قوم يفسرون سخريته بأنها صدى مرارة فى نفسه وتشاؤم فى طبعه. وآية تعلقه بالحياة، كراهيته الشديدة للموت ونفوره منه، فإذا ذكر دعا الله أن يقيه شره(٥).

وقد لاحظت أنه مع قدرته على الكتابة وتصرفه فيها دائم تشبيه الهرب بالفرار من الموت، فالذى ينفر من الموت هذه النفرة، متشبث بالحياة شغوف بها، ولا أدل على هذا الحب من قوله:

(نعم من الأكاذيب ومغالطة النفس أن يدعى أحد الزهد فى الحياة والشوق إلى الرحيل وأن يتظاهر بالارتياح إلى ذكره بعد ذهابه، حتى التيقن من خلود الذكر ليس فيه سلوان).(٦)

وليس معنى هذا أن نفس المازنى خالية كل الخلو من المـرارة، فإن أخلاهم من الهم أخلاهم من الفطن، والفنان ذكى الإحساس، وليس المجتمع خيراً كلـه حتى تبرأ نفس الفنان مما يخلفه الشر من آثار، بل لعله بحكم قوة إحساسه أكثر مرارة ممن يمرون بالشر فلا يحسونه أو أولئك الذين يحسون به ولكن لا يحفلون. كما لا ينفى مرارة المازنى ما نصفه به من حبه للمرح والضحك وميله إلى الاستخفاف وعدم المبالاة. فإن هنرى برجسون يرى (أن المجتمع كلما تقدم أوجد فى أعضائه مرونة فى التلاؤم ما تزداد وازداد توازنه فى الأعماق، وطرد إلى سطحه شيئاً فشيئاً هذه الاضطرابات التى لابد منها فى مثل هذه الكتلة الضخمة، ورأينا الضحك يقوم بوظيفة نافعة إذ يرسم شكل هذه التموجات).

وعندى أن سخرية المازنى منشؤها الأصيل نزعة الاستخفاف فيه، وجاءت تجارب الحياة واطلاعه الواسع فزاد نزعته، تمكنا من نفسه. وليس أدل على نظرته إلى الدنيا وسخريته منها من أسماء كتبه:

(خيوط العنكبوت) و(حصاد الهشيم) و (قبض الريح)

من ذاك الذى لا تهتز نفسه من أجله وهو يقول:

(واستنفد العناء مجهودى كما تنفد السحابة أراقت ماءها على الأرض، وكل بما عنده يجود. زرعت حصى فى أرض صفوان وهذه حصادى، وقبضت الريح من كل تعبى تحت الشمس وها أناذا أؤديها إلى القارئ وأطلقها عليه كما تلقيتها لو يقنع الطالب المدل. وقد خرجت كما سيخرج القارئ وكما سنخرج جميعا من هذه الدنيا وليس فى يدى شيء).

ولعل قراءته للقصص الروسى لها دخل كبير فى استخفافه بكل شيء، فإن فلسفتهم تقوم على أساسين:

1) Nehlism 2) Animalism

أى الحيوانية والعدمية والروس شعارهم (تعالوا ننقرض) وتغلب على طبيعتهم الشهوات .وقد تأثر المازنى بالقصة الروسية كثيرا، ودليلى كتابه (ابن الطبيعة)[7] ، فهو مترجم عن الكاتب الروسى "ارتزيباشف" ولو أن ارتزيباشف هذا

من كتاب الدرجة الثانية أو الدرجة الثالثة حين يقف تولستوى وتورجينف - وهو سليم راض - وتشيكوف - وهو معتدل المزاج فى طليعة الصف الأول. لماذا اختار المازنى ارتزيباشف بالذات مع هذا؟ يبدو لى، أنه تأثر به تأثراً قوياً حتى ليعزو ما تسلل من هذه الرواية إلى قصته (إبراهيم الكاتب) مما أخذه عليه النقاد إلى عمق الأثر الذى تركته فى نفسه، فجرى القلم به وهو يحسبها له. كما تأثر المازنى بعد قصة (سانين) لارتزيباشف، بقصة (الأباء والأبناء) لتورجنيف وقد بين الأستاذ العقاد أن ظاهرة الاستخفاف إذا أبداها غير مكترث لقلة إحساسه، فإن المازنى يبديها لفرط حسه وشعوره وتخيله. فنفسه (تستخف لتنجو من حسها، ولا تستخف لأنها من الحس بمنجاة)[٨] يعزز هذا كله قراءته المستوعبة للجاحظ. والجاحظ كان يدعو إلى الضحك ويقول إنه (لا يغضب من المزاح إلا كز الخلق، ولا يرغب عن المفاكهة إلا ضيق العطن)[٩].

والجاحظ يمثل السخرية فى الأدب العربى القديم، السخرية من كل شيء وحتى لنجدها منبثة فى آثاره المختلفة من غير استثناء.

رثى المازنى نفسه على طريقته وتقدم بالرثاء إلى صاحب أخبار اليوم الذى رفضه تطيرا، فكتب المازنى (كنت أريد أن أضع مثالا جديدا فى الرثاء، فإن مديح الموتى أصبح عادة مملة. أريد أن نتعود تسجيل أخطاء الموتى ونوادرهم، أريد أن يبتسم الناس عندما يسمعون نبأ موتى إن حياتى كلها سلسلة من المآسى، لكنى يوم أموت أريد أن أسجل ابتسامة على شفاه قرائى. إن الدموع تجف سريعاً ولكن الضحكة تعيش طويلاً).

إن فلسفة المازنى فى الحياة بل والموت إنما هى فلسفة الضحك، ومع هذا جاء رثاؤه نفسه رثاء من يغالى بها ويأسى أن الناس لم يعرفوا قدرها حق معرفته:

فتى غره فى العيش نظم القصائد	قضى غير مأسوف عليه من الورى
وفى ريقها سم الصلال الشوارد	وقد كان مجنونا تضاحكه المنى
ومات ولم يحفل به غير واحد	فعاش وما واساه فى العيش واحد
فأورده النسيان مر الموارد	أراد خلود الذكر فى الأرض ضلة
لها زفرة لولا اللهى لم تصاعد	ولم يبكه إذ مات إلا أجيرة

وكيف يروى تربه غير واحـــد   فلا دمع يروى يــوم ولى، ترابـــــه
حقيقا و لا أهـل الهمـوم العوائـد   فلا تندبــوه إنه ليس بالأســـــى

ولكن هل سخرية المازنى وسيلة إلى غاية بعينها؟

فى الحق أن سخرية المازنى لا تهدف إلى قصد معين، ولا ترمى إلى غرض بذاتـه كبعض الكتاب الذين اشتهروا بالسخرية، وممن اتخذوها طريقـا فـى معالجـة الموضـوع الذى يتناولونه.

فنحن نجد فولتير قد اتخذ من سخريته سبيلا إلى تحقيق هدفه من هدم العقـائد والمعتقدات فى عصره. فالقصص عند فولتير لم تكن غايـة تطلب لنفسـها، وإنمـا كـانت وسيلة يتبعها الكاتب ليصل بها إلى غرض من الأغراض الفلسفية سواء أكان هذا الغرض متصلا بما بعد الطبيعة، أوالنظام السياسى، أو النظام الاجتماعى، أو النظام الدينى، أو بكل هذه الأشياء جميعا.(١٠)

ونحن نجد برنـارد شـو- وهـو أحـد الكتـاب السـاخرين المشـهورين-لا يتعمـد السخرية لأنه ساخر بطبعه فقط- بل لأنها سبيله فى معالجة موضوعه (فأدب شو أدب النقد الاجتماعى. وأسلحته فى هذا النقد: الفكاهة والسخرية والتعريض)(١١)

سخرية شو وراءها فكرة، يسخر من الجندية وشرفها المزعـوم فيؤلـف "إينـاس الجديد، أو الأسلحة والرجل". ويسخر من الزواج وقدسـيته التقليديـة فيكتـب (مهنـة مسز وارن) ويسخر من الدين ونفـاق المتدينـين فيكتـب (الميجـر بربـارا). ويسـخر مـن الاستعمار وتعميره الكاذب فيكتب (جزيرة جون بول الأخرى) وهكذا(١٢).

فالمرء لا يجد له كتابا إلا ويهدف إلى غـرض. وهـو فـى كـل هـذا يـدرس جميـع جوانب موضوع سـخريته، وهـو فـى سخريته يعتمـد علـى تحويـر الأفكـار وعرضـها ومناقشتها، فتأتى سخريته فى عبارة منسقة منمقة يقول عنها:

(إنى أتعب غاية التعب فى استنباط ما ينبغى أن يقال، ثم أقوله بعد ذلك بأدنى العبارات إلى الاستخفاف)(١٣) .

فشو كاتب دائم الجد على الرغم من مظهره الساخر، تلمس جده فـى كـل لحظـة من لحظات مرحه. وشو كاتب يستخدم الفكاهة كما يقول د. لويس عـوض، للدعـوة إلى فلسفته الاجتماعية.

ونجد غير شو، "أوسكاروايلد" الذى هجا المجتمع ونظمه الأخلاقية والسياسية والاقتصادية، وهجا أساليب الفن المعروفة فى عصره. ولم يتبع وايلد فى كتاباته الفنية طريقة الوصف والنقد بل لجأ إلى السخرية والتعريض. فهو يفضح العيوب بالنكته، ويشهر بها بالدعابة. وهو يستنبط النكتة آنا باستخدام المفارقات، وحينا باستخدام النقائص، ومرة باستخدام ما لا ينتظر، وآونة بالعبارة الطلية المبلورة[١٤].

نجد هذا كله فى مؤلفاته "صورة دوريان جراى"، و "مروحة الليدى وتدمير"، و "الزوج الكامل".

وغير هذين نجد عند الإنجليز "سويفت" الذى كان يتناول فى سخريته موضوعا كاملا وهو يقابل بين الشخصيات المتناقضة ويرسم كل واحدة فى عالم مستقل، وسخرية "سويفت" تشيع فيها المرارة، فقد كان ناقما على جميع الأوضاع فى عصره، ساخطا على الحكم، على السياسة، على الأدب ويتمثل هذا فى كتابه **Gulivers Travels** فهو فيه يسخر من كل شىء. وقد اشبع هذا الموضوع، "تين" فى كتابة (فى تاريخ الأدب الإنجليزى).

إن "سويفت" يمثل نموذجاً من السخرية، وسخريته تعكس نظرة فلسفية فى الحياة. ولم يكن المازنى كذلك، فهو يبسط سخريته على نطاق عالى أو إنسانى، إن هى إلى الدعابة أقرب، إنها بطبيعتها أقرب إلى (شقاوة الطفولة) حين كان انا تول فرانس مثلا يسخر ولكن سخرية إنسانية عليها مسحة حزن ويلوح فيها اليأس والتشاؤم ولكنها على كل حال ليست قاسية رغم ملاحظاتها الشديدة، كسخرية سويفت .إن سخرية انا تول فرانس تنطوى على سماحة، فهو من ذلك النوع الذى يأخذ الأمور مأخذاً سهلاً قد يوضح الطريق ولكن لا يكلف نفسه رسم خطه الإصلاح[١٥]، وهو فى هذه الناحية يلتقى بالمازنى أو يلتقى المازنى به ولو أنه لم يقرأ كثيراً له.

على أن المازنى قد يلتقى بأديب آخر هو "توماس هاردى" فى "القدرية". فتوماس يعتقد أن الإنسان لعبة فى يد القدر، وعلى هذه النظرة يقوم الكثير من سخريته كما يقوم عليها الكثير من سخرية المازنى.

إن سخرية المازني كسخرية مارك توين الكاتب الأمريكي المشهور (١٨٣٥-١٩١٠)، وقد تأثر به المازني كثيراً في أدبه الساخر، فنجده في بعض صوره في كتابه (صندوق الدنيا)، قد كتبها على نسق ما كتب مارك توين مثل " مذكرات حواء".

ونجد المازني في بعض الأحيان ينقل عن مارك توين صورا من كتاب The Innocent Abroad.

كلاهما يعزو سخريته إلى ما لاقاه من شدائد. يقول المازني (علمتني الحياة الابتسام، ويقول مارك توين:

the secret source of humor itself is not joy but sorrow. thereis no humor in Heaven.

ويختلف المازني عن الساخرين من أدباء عصره، فالمويلحي ساخر ولكن سخريته مقامات عصرية وفكاهته نكتة ابن البلد المصري. أما سخرية المازني فعليها طابعه الشخصي. فإذا قارناه من زاوية أخرى بالبشري نجد سخرية البشري نقدًا لاذعا للمجتمع في كتابيه: (المختار) و(قطوف) وصور كاريكاتورية في كتابه (في المرآة)، ولكن المازني لا يقصد النقد بقدر ما يقصد الاستخفاف لونا من الاستعلاء أو الترويح عن النفس، مجرد (تريقة) كما يقول العامة.

سخرية المازني أقرب إلى الفكاهة منها إلى السخرية كمذهب، وقد ارتفع بالفكاهة إلى مرتبة الأدب خاصة في كتابه (صندوق الدنيا) بما حواه من صور ممتعة.

الهوامش

١) رحلة الحجاز ص١٠٠.

٢) خيوط العنكبوت ص٨٢.

٣) صندوق الدنيا ص٧٥.

٤) مجلة مجمع اللغة العربية الجزء السابع ١٩٥٣ ص١٥٤ ١٥٥.

٥) خيوط العنكبوت ص٩٩.

٦) حصاد الهشيم ص٢٨٧.

٧) كتب الأستاذ المازني في الهلال آن قراءة هنا الكتاب أثرت فيه تأثيراً بالغا.

٨) ديوان العقاد (بعد الأعاصير) ص١٥٢.

٩) البخلاء للجاحظ ص٢١١.

١٠)مجلة الكاتب المصرى عدد٣ مجلداً ص٢٩٠ من مقال: للدكتور طه حسي عن فوليتر.

١١) كتاب (فى الأدب الإنجليزى الحديث) للدكتور لويس عوض ص١٥٣.

١٢) المصدر السابق ص١٤٩.

١٣) مجلة الكتاب العدد الأول السنة الأولى نوفمبر ١٩٤٥ الأستاذ العقاد.

١٤) كتاب (فى الأدب الإنجليزى الحديث) للدكتور لويس عوض ص١٣٣.

١٥) يقول الأستاذ على أدهم في كتابة (ألوان عن أدب الغرب) [لم يكن اناتول فرانس من المجاهدين لأجل المثل العليا أو من الباحثين الذين يعذبون أنفسهم وإنما كان مفكراً متشككاً ميالا إلى الاستمتاع بالحياة وأخذها كما هي في يسر وسهولة] ص٨٢ ٨٣.

ثنائية المازنى
بين الرواية والترجمة الذاتية

يحيى عبد الدايم

لم يكتب المازنى (١٨٨٩-١٩٤٩) سيرة ذاتية مباشرة نستمد منها حقائق حياته التاريخية على ما فعل المشاهير من أدبائنا في العصر الحديث، مثل أحمد أمين فى "حياتى"، و "العقاد" فى كل من "أنا" و"حياة قلم"، و "توفيق الحكيم" فى كل من "زهرة العمر" و "سجن العمر"، وميخائيل نعمة " فى " سبعون " بأجزائها الثلاثة، وقد سجلوا فى ثنايا سيرهم هذه حيواتهم، وصوروا مراحل تطورهم منذ الطفولة حتى وقت كتابة كل منهم سيرته، وعززوا جانب الحقيقة المتعلقة بحياتهم، بالكشف عن ذويهم والأشخاص الذين تركوا أثرًا في حياتهم، كما كشفوا عن أسماء الأماكن وتواريخ الأحداث وعن انطباعاتهم وتأملاتهم وتجاربهم وسلوكهم إزاء تقلبات الحياة على تعاقب الأيام.

كما لم يترك المازنى " يوميات" أو " مذكرات" أو "وثائق" تعيننا على الإلمام بمراحل تاريخية من حياته، لكننا نلم بجوانب من هذه المراحل فى كل من رواية " إبراهيم الكاتب " (١٩٣١) و "إبراهيم الثانى"، وهى مع سابقتها تكونان "ثنائية روائية" لأن الثانية استمرار لتجارب من حياته التى صورها فى الرواية الأولى وتكملة لها، مما يدعونا إلى أن نقف إزاء هذه الثنائية موقف تأمل وبحث وتدقيق لأحداثها وشمولها، لنتبين مدى اختلاط التجارب الحقيقية المتعلقة بحياة المازنى بالخيال الروائى فما هى الحقيقة التاريخية لهذه التجارب المصوغة فى هذا القالب الفنى؟

رغم أن المازنى لم يترك ترجمة ذاتية مباشرة أو " يوميات" أو "مذكرات"، فإنه ترك فى كل ما كتبه ما يشبه المذكرات أوهى بعبارة أدق "ذكريات " نثرها فى ثنايا

قصصه وأقاصيصه ومقالاته القصصية العديدة التي أثبت فيها تجاربه الواقعية، وما أثارته في نفسه من تأملات، وما تركته من انطباعات، وما أحدثته في شخصيته من تحولات. وهي ذكريات تمدنا بسجل وافٍ عن سيرة حياته في مختلف أطوارها منذ طفولته إلى ما قبل وفاته بقليل. لقد كتب طائفة من القصص التي تصور جوانب من حياته مثل قصة " عود على بدء"، و "ثلاثة رجال وامرأة"، و "قصة حياة"، و "ميدو وشركاه"، و "من النافذة"، و "رحلة الحجاز"، كما كتب طائفة من المقالات صاغها في أسلوب يعتمد على السرد القصصي والتشويق والطرافة، وجمعت في مجموعات قصصية، ومنها مجموعة " ع الماشي"، و "في الطريق"، و "صندوق الدنيا"، و "خيوط العنكبوت". إلى ما نجده من أقاصيص مبعثرة في مجموعات دراساته وأبحاثه النقدية والأدبية والاجتماعية، وهي المجموعات التي جمعها في كتابه "حصاد الهشيم" (١٩٢٤م) الذي افتتحه بمقال من قسمين "على تخوم العالمين" القسم الأول عنوانه " الصحراء"، والثاني عنوانه "صفحة سوداء من مذكراتي"[(١)]، وجمع بقيتها في كتابه " قبض الريح" سنة ١٩٢٧، كما أن له مسرحية أسماها "حكم الطاعة" أو " غريزة المرأة" أفصح في مقدمة طبعتها الأولى أنه استوحى أحداثها من حياته الخاصة عند زواجه الأول. إذ عاش خلال السنوات الثلاث الأولى من زواجه حياة عانى فيها هو وزوجه فقدان التفاهم وأقبل على التهام الكتب بحثًا عن حل لمشكلته حتى إن وفقه الله، وعاش معها سنوات ستا أخرى استقامت فيها الحياة معها إلى أن توفيت[(٢)].

هذه الذكريات المتناثرة في ثنايا كتبه وقصصه ومجموعاته القصصية، هي كلها أوفى مرجع لحياته، إذ يمكننا بنظرة متريثة أن نميز بين واقع حياته، وبين عمل الخيال في هذه القصص والأقاصيص و"المقالات القصصية"، وأن نتبين ما أدخله على هذا الواقع الذي عاشه من تحوير أو تحريف أو تعديل أو تعمية في بعض الأحداث الحقيقية، وأن نكتشف الأسماء القصصية التي أعارها للشخصيات الحقيقية التي خالطها في عالم الواقع، ولا يريد أن يفصح عن أسمائها الحقيقية، لأسباب منها المجاراة لأعراف المجتمع وعاداته. لقد عكس المازني في هذه الأشكال الأدبية المتنوعة

ما جرى له من احتكاك بعالم الواقع مـن أحـداث الحيـاة وخطوبـها التـى كـانت تبلـوه ويبلوها، وما حركته أصداء هذه الأحـداث فـى نفسـه مـن أحاسيس وخـوالج وخواطـر وتأملات على تعاقب مراحل عمره، وأغلب كتاباته تكـاد تـدور حـول ذاتـه بتجاربـها وخبراتـها وعذاباتـه وطموحاتـه وتوتـر هـذه الـذات وقلقـها فـى خوضـه هـذا الواقـع واقتحامه لجحه الهادرة. إن معظم كتاباته يدور حول حياته الخاصـة–مـع مـا سـلف– وذكريات طفولته وصباه وشبابه وعنفوان رجولته، حول الحياة فى بيئتـه المصريـة فـى البيت والمدرسة والشارع والتدريس والصحافة والمجتمع، وفيها مـادة إنسانية غزيـرة وروح ساخرة أو شاعرة رقيقة نافذة[٣]، ولذا فإن أدبه هـو "أدب شـخصى لا موضوعـى، ومشاكل عصره أو مجتمعه التى يعرض لها، لا ينظر إليها فى ذاتها، وإنمـا يراهـا مـن خلال نفسه، ويلونها بلون الواقع الذى أحدثته فيها[٤].

إن هذه المـادة المشـكلة فـى قـالب قصـة أو مقالـة قصصيـة هـى انعكـاس لحياتـه وتجاربه وآرائــه فـى مجتمعـه، ممـا يجعلـها أشـبه "بسـيرة ذاتيـة" للمـازنى حافلـة بذكرياته، وقد أغنتنا بذلك عن ضـروب الافـتراض والتوهـم والاسـتنتاج حـين نتنـاول ثنائيتة الروائية ونذهب طرائق شتى فى تفسيرها وتحليلها على ضوء ما نصل إليه مـن أحـداث حياتـه الخاصـة، إذ تكفـل هـو نفسـه بنقـل ذكرياتـه وتجاربـه وملابســاتها وتغيراتها ووقعها جميعاً فى نفسه، وتأثيرها فى تشكيل ملامحه الشخصية.

ويكشف بنفسه فى مقدمة "صندوق الدنيا" عن حقيقة مهمة تتصـل بأنـه يصـرح أنه يستقى موضوعات مقالاته مما تقع عليه عينه فى حياته، ويظل قلقا حين لا يهتدى إلى موضوع يكتبه للصحيفة، فلا يجد ملاذا إلا الطرقـات يخـرج إليـها، حتـى تـهتدى نفسه إلى موضوع مما وقعت عليه عينه يصلح أن يكون موضوع مقال". [٥]

فى "إبراهيم الكاتب" ، صور المازنى فشل البطل فى علاقته بالمرأة، بعـد أن فقـد زوجه الأولى، بعد زواجه الثانى من " تحية"، وهـو فـى الروايـة الأولى يستوحى تلـك المرحلة التى عاش فيها حياة انطـواء علـى ذاتـه وشـعور بـالوحدة والغربـة، نـابع مـن

شعوره العميق بالفردية و "اللامبالاة" والانفصال عن مجتمعه، وتناحره مع تناقضات هذا المجتمع، وحيرته إزاءها، وتمرده عليها تمردًا يوقعه فريسة أزمة روحية حادة لا يجد متنفسا لها إلا في رحاب العاطفة القلبية ، وسر أزمته كامن فى كونها نابعة من هذه الرؤية الفردية للحياة والأحياء من حوله، فهى صادرة عن عالمه الذاتى الداخلى العاجز عن إقامة التوافق بينه وبين هذا العالم الخارجي، مما أحدث هذا التوتر وهذا النفور بين " الحرية الفردية" و "النظام الاجتماعى"، ومن ثم لم يجد "إبراهيم الكاتب" قدرة على العثور على قدر من التوافق بين هذا النظام، وبين سلوكه ومشاعره وأفكاره، ويتعاظم النفور والتمرد، فتتعاظم الرغبة فى الهروب المغلة لفرديته، ملقيا بهمومه وأشواقه في رحاب الحب الذى يجد فيه دوما رياً لظمئه، وراحة لصحراء حياته الحارقة.

لذا، فإن أحداث الرواية قليلة، وهى لا تعدو تجارب معدودة استلهمها "المازنى" من حياته من الخواء العاطفى الذى استبد بنفسه بعد وفاة زوجه الأولى، ويعزو كل هذه التجارب إلى شخصية استعار لها اسم إبراهيم الكاتب[٦] وهو بطل الرواية، وسماته تشبه سمات "المازنى" الشخصية، فهو أديب أرمل، له حس مرهف، وذهن متأمل، ونفس حائرة، لا يقيم وزنا للنسق الاجتماعى، ولذا فإنه يمارس حريته فى انطلاق لا يحد، وتتعدد تجاربه العاطفية فى ثالوث عاطفى تمثل فى شخصيات نسائية ثلاث "مارى" و "شوشو" و "ليلى"، الأولى ممرضة سورية الأصل، والثانية ابنة خالته، والثالثة مصرية على درجة كبيرة من الثقافة والتحرر، ويخفق فى تجاربه العاطفية مع هؤلاء الفتيات الثلاث وينفضضن من حوله، بإرادته واستجابة لنزعات التمرد والهروب وحبه العزلة الكامنة فى نفسه، ليبقى وحيداً فى الحياة التى رمز لها بالصحراء فى رمالها المتناثرة التى تتبدد ذراتها أمام الرياح الهوجاء، وبهذا يختفى "البطل" ويتبدد، ولا يدع لنا أثراً يعيننا على أن نقتفى أثره.

وهكذا تنتهى أحداث الرواية القليلة التى تقل الكثافة فى جزئياتها، على نحو مايقل التعقيد والتشابك، وتفتقر إلى "حدث رئيسى" شامل فى بدايته وتطوره من

البساطة إلى التعقد فالتأزم، إلى أن يبلغ قمة التأزم الذى يشيع فى الرواية "الجو الدرامي" الذى افتقدناه حين جعل أحداث الرواية تتوزعها قصص الحب الثلاث، مما أوجد فى نسيجها الروائى تفسخاً. لكن غاية المازنى كانت منصرفة إلى تقديم التجارب العاطفية للبطل والملامح البارزة لشخصيته واستبطان دوافعها ونزعاتها وأفكارها، وتحليل لشتى حالاتها النفسية والمزاجية والفكرية والسلوكية، مما جعل من بطلها شخصية حية تضطرب فى محيط حياتنا المصرية بريفها ومدنها وروحها وتقاليدها"[٧]. وهذه الملامح والتجارب التى عزاها المازنى لشخصية البطل هى فى مجموعها تصور شخصية المازنى الذى عرف بها فى واقع الحياة، رغم أنه ينكر فى مقدمة الرواية أنه بطل الرواية، وينفى نفيا قاطعاً أى رابطة تربط بين هذا البطل وبين شخصية المازنى من قريب أو من بعيد.

ومما يرجح أنه هو صاحب هذه التجارب أن المازنى كان معروفا بمغامراته العاطفية المتعددة، وبتحرر علاقاته بالمرأة، ولم يكن حريصا على إخفاء هذه العلاقات أو إنكارها أمام أصدقائه، وكانوا لا يجهلونها، بل إن هذه المغامرات لم تكن خافية على ذويه المقربين، وكانت أسرة المازنى تعرف الحوادث التى سجلها فى هذه القصة، كما كانت تعرف أشخاصها، وقد صرح ابن المازنى بنفسه أن أباه هو بطل هذه القصة، وقد اعترف هو نفسه بثالوث قلبه هو لا قلب البطل فى رده على مقال توفيق الحكيم"[٨]. وتزداد ملامح "البطل" اتفاقا مع ملامح "المازنى" فى الفلسفة الساخرة التى تميزت بها شخصيته حين سخر من الحياة بما فيها ومن فيها بعد اجتيازه الأزمة الهادرة التى خاضتها نفسه فى شبابه، وخاض مجاهدة عنيفة بينه وبين واقع الحياة.

وفى "إبراهيم الثانى"[٩] يعود البطل فنرى زواجه من "تحية"، ويصور مغامراته البريئة مع كل من "عايدة" و "ميمى"، ونلحظ فى سمات البطل تحولا وتطورا، فهو يصوره فى مرحلة خمدت فيها جذوة الشباب لدى البطل، وتقدمت به السن، وتعمقت نظراته وتأملاته، فخفت حدة السخرية التى بثها فى إبراهيم الكاتب، وأطلق لتأملاته وتحليلاته العقلية العنان على نحو يجعلنا نحس إزاء أكثرها

أنها تأملات قائمة على التجريد والأفكار العامة غير المقيدة، مما يعكس حياة المازنى في استقراره على هذا التأملات التى اتسمت بها حياته، واتخذت شكلاً بارزاً غلب على كل كتاباته بعد تلك المرحلة.

لأن كلا من هاتين الروايتين يمثل مرحلة من مراحل حياته وفلسفته فى هذه الحياة، فإن هناك معارضة بين الشخصيتين، وهى معارضة بين المازنى الجديد والمازنى القديم، لأن المازني القديم "بثورته وسخطه لم يختلف فى شىء عن "المازنى الحديث"، إن الاثنين يتحاوران، وإن كان الجديد هو الذى يقود الحوار، ليسلق القديم بألسنة جدار"(١٠).

وما كانت واحدة من ثنائية المازنى لتتخذ شكل ترجمة ذاتيه مباشرة تنقل الأحداث والأماكن والأزمان والشخصيات نقلا أمينا صادقاً لا لبس فيه ولا تحوير مثل الترجمة الذاتية" لكل من أدوار دجيبون أو جون استيوارت ميل الذين يسجلان فيهما حياتهما تسجيلا أدبياً تحليلياً اعتماداً على عناصر الحقيقة المباشرة على ما نقع عليه فى "حياتى" لأحمد أمين "وتربية سلامة موسى" لصاحب التسمية. فهى لم تتخذ شكل واحدة من هذه الترجمات الذاتية المباشرة، كما لم تتخذ الشكل الروائى القائم على دعائم الحقيقة الخالصة من عناصر الخيال التى يقتضيها التكنيك الروائى على ما نجده فى كتبه، ونفر من كتابنا العرب، وطائفة من كتاب الغرب مثل جورج مور حين اختار الرواية لتكون وعاء لترجمته الذاتية، فلم يخل بعنصر واحد من عناصر الحقيقة حين صور حياته. ولم يخرج الحقيقة بالخيال، ليخرج عملا روائيا مستوحى من حياته الخاصة على ما فعل المازنى فى هذه الثنائية التى جمعت بين الحقيقة والخيال ولا يصح رغم ما فيها من حقائق حياته وسيرته أن نعدها حكاية حياته الحقيقية فى ذلك الطور من أطوار عمره. ولا نستطيع أن نقول أيضا إن القصة كما هى مروية واقعة حقيقية. فما كانت العناية بالسرد بل بتصوير النفوس ونوع استجابتها للحوادث ورسم الشخصيات المختلفة " على حد إعراب المازنى نفسه عن طبيعة إبراهيم الكاتب وتحديده نوعها الذى عمى على الكثير من الأدباء والنقاد تحديده، حتى ليظنها

بعضهم خطأ ترجمة ذاتية له، ويظنها البعض الأخر ظناً مخطئاً أيضاً رواية ترجمة ذاتية.

وقد أغلق المازنى بذلك القول الفاصل منافذ الخلاف حول النوع الفنى للرواية رغم اعترافه فى الفقرة المتقدمة على هذا القول فى المقال نفسه بما فى الرواية من عناصر الحقيقة المتعلقة بحياته على ما ذكرنا فى صفحات أو (فى إشارات) سلفت، وتأكيده أسلوبه فى كتابة القصة على لسان بطل "إبراهيم الثانى"، منكراً قدرة الإنسان على خلق القصص من العدم، فليست هى خيالاً و لا حوادثها حلمها بل إن الروايات ليست ولا يمكن أن تكون خيالاً بحتاً أو شيئاً يخلقه الإنسان من لاشيء، ولا يحوز فيه إلى أصل من أصول الحياه" ، وقرر أنه يعتمد فى كتابة القصة على "التوليد والتلفيق مما شهده أو جربه ووقع له أو أمام عينيه، أما شخصياته فهو يختارها من حوله، ثم لا يلبث أن يصوغ كل تلك العناصر الحقيقية صياغة روائية ويخلع عليها روحه ويعمل فيها خياله القوى وعبقريته القصصية الشاعرية المجنحة وفلسفتة المستخفة الفكهة، من أجل ذلك فإنه لا يخدعنا كثيراً كونه يقيم قصصه كلها على حياته الخاصة وذكرياته وتجاربه وعلاقاته الاجتماعية والأسرية ويجعل من نفسه محور هذه القصص، كما لا يخدعنا كونه اعتمد بناء ثنائيته على سيرته الخاصة، فإن المازنى رغم أنه كان أكثر الكتاب تصويراً لنفسه ولحياته وبيئته على ما يقول الأستاذ توفيق الحكيم، فإن الويل لمن يؤرخ له "لأن قدرته على الخيال والاختراع واختلاط حقه ببطاله، قد أسدل حجابا كثيفاً على وجهه الحقيقى[11].

وهذا كله حق، لأن اختلاط الحقيقة بالخيال فى إنتاجه القصصى بعامة، وفى ثنائيته بصفة خاصة، يجعلنا نذهب إلى تحديد النوع الفنىالذى تنتمى إليه هذه الثنائية هذا المذهب. فهى على ما بينا ليست ترجمة ذاتية مباشرة، وليست هى كذلك ترجمة ذاتية روائية استخدم فيها عناصر التكنيك الروائى مدعماً بعناصر الحقيقة الدافعة، بل إنها على ما بها من عناصر الحقيقة المتصلة بحياته الخاصة وارتباطها ارتباطاً كبيراً بسيرته الذاتية التاريخية، فإن عناصر الخيال ذى الشعب العديدة

رأيناها تمتزج امتزاجاً كبيراً بعناصر الحقيقة وتغير من جوهرها، وتحول من لباب الصدق المحض كما كان في سيرته التاريخية بما تقتضيه طبيعة الفن الروائي وطبيعة التطور في الأحداث والوقائع والمواقف والشخصيات. ليتساوى هذا التطور كله مع إطار التطوير العام للنسيج الروائي الذي يحتم بالضرورة تغييراً وتعديلاً وتحويراً في جوهر الحقيقة التاريخية، مما يبدل من معالمها بمعزل كبير عن الصورة المشابهة لحياته الخاصة، تشابه الشكل الهندسي مع نظيره أو تشابه السيرة الذاتية المباشرة أو الروائية المعززة بالحقيقة مع حياة صاحبها واقترابها من واقع هذه الحياة اقترابا كبيرا. وبهذا الامتزاج المشوه للحقيقة الذي تلمسناه في كل من "إبراهيم الكاتب" و "إبراهيم الثاني"، لا نجد مناصا من القول بأن ثنائية المازني تنتمي إلى الفن الروائي على أي صورة من الصور، وهي أخر الأمر رواية فنية، مهما اعتمدت على عناصر من الحقيقة التي مرت بحياة كاتبها.

الهوامش

(١) حصاد حشيم، المازنى، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦١م ص٥،١١.

(٢) "عود على بدء" و "حكم الطاعة" القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، ٧٧/٧٥.

(٣) إبراهيم المازنى، محمد مندور، القاهرة، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، ص٦٥.

(٤) المرجع نفسه، ص٤٥.

(٥) صندوق الدنيا، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٠، ص٥.

(٦) الرواية، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٠م.

(٧) الأدب المعاصر فى مصر، د. شوقى ضيف ص٢٦٩.

(٨) أدب المازنى، لنعمات أحمد فؤاد ص٢، ص٢٠٠،١٤٤.

(٩) إبراهيم الثانى، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٠م.

(١٠) المازنى لمندور، ص١٨.

فهرس

كلمات الافتتاح :

بحوث المؤتمر :

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٢٨٢٨ / ٢٠٠١

المجلس الأعلى للثقافة
١ شارع الجبلاية ، دار الأوبرا ، القاهرة

الرقم البريدى : ١١٢١١
تليفون : ٧٣٥٢٣٩٦
فاكس : ٧٣٥٨٠٨٤

بريد إلكترونى :
egypt council @ yahoo. com

تصميم الغلاف للفنان
عدلى رزق الله

كلمات الافتتاح :

كلمة الأستاذ الدكتور جابر عصفور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة / كلمة الباحثين المصريين الأستاذ الدكتور عبد الحكيم حسان / كلمة الباحثين العرب الأستاذ الدكتور على عباس علوان / كلمة الأسرة الأستاذ عبد الحميد المازنى (نجل المازنى).

بحوث المؤتمر:

إيمان السعيد جلال / شعبان يوسف / صلاح فضل/ عصام خلف كامل / محمد الباردى / محمد شاهين / محمود طرشونة / محيى الدين محسب / مصطفى الكيلانى / منير فوزى / نعمات أحمد فؤاد / يحيى عبد الدايم.

